Deutsche Musikkultur

ZWEIMONATSHEFTE FÜR MUSIKLEBEN UND MUSIKFORSCHUNG

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin und in Verbindung mit Peter Raabe, Fritz Stein, Christhard Mahrenholz, Heinrich Besseler, Wilhelm Ehmann, Hans Engel, Josef Müller-Blattau

von

Johann-Wolfgang Schottländer

Dritter Jahrgang

1938/1939



IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

ABHANDLUNGEN

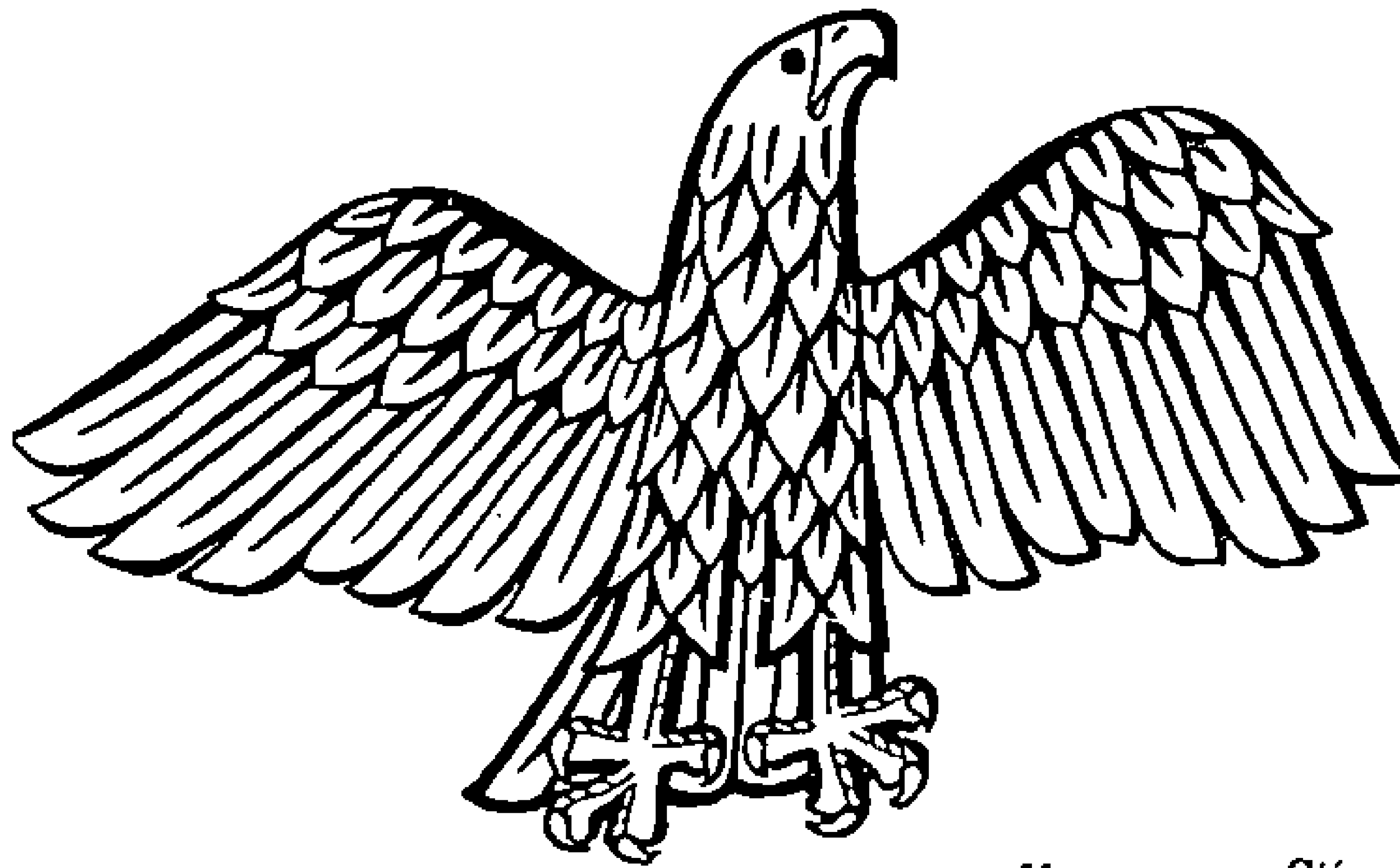
BERICHTE

BILDER, HANDSCHRIFTEN, NOTEN

„Wenn die Vorsehung mich einst aus dieser Stadt heraus zur Führung des Reiches berief, dann muß sie mir damit einen Auftrag erteilt haben, und es kann nur ein Auftrag gewesen sein: meine teure Heimat dem deutschen Reich wiederzugeben! Ich habe an diesen Auftrag geglaubt, habe für ihn gelebt und gekämpft und ich glaube, ich habe ihn jetzt erfüllt!"

Adolf Hitler

in Linz am 12. März 1938



Schlicht und feierlich — Kanon zu 4 Stimmen

Wir wol-len sein ein ein-zig Volk von Brü-dern, in kei-ner Not uns tren-nen und Ge-fahr.

Wir wollen frei sein, wie die Väter waren, / eher den Tod, als in der Knechtschaft leben.

Wir wollen trauen auf den höchsten Gott / und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen.

Worte: Friedrich von Schiller / Weise: Christian Lahusen / Holzschnitt: Rudolf Koch †

Jede Strophe wird von einem kleinen Chor einstimmig vorgesungen und vom Volk im vierstimmigen Kanon wiederholt und abgeschlossen. Wird, etwa in kleinerem Kreise, eine kürzere Gestaltung gewünscht, so kann die 1. Strophe nur einstimmig, die 2. Strophe im zweistimmigen Kanon (Einsatz bei 1 und 3) und erst die 3. Strophe im vierstimmigen Kanon gesungen werden. Von einer fortlaufenden Einführung der Strophen, sodaß also die erste Stimme schon mit der 2. Strophe einsetzt, während die anderen Stimmen noch die 1. Strophe singen usf., raten wir aus inneren Gründen dringend ab.

Deutsche Musikkultur

Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin und in Verbindung mit Peter Raabe Fritz Stein / Christhard Mahrenholz / Heinrich Besseler / Wilhelm Ehmann / Hans Engel / Josef Müller-Blattau von Johann-Wolfgang Schottländer

Dritter Jahrgang / Heft 1
April 1938

Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel

DEUTSCHE MUSIKKULTUR

Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

vereinigt mit „Musik und Volk"

Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Johann-Wolfgang Schottländer, Berlin W 50, Tauentzienstraße 2, Fernruf 24 0566 / Unverlangten Sendungen ist das Porto beizufügen.

Bezugsbedingungen: Jährlich erscheinen 6 Hefte im Umfang von je 64 Seiten mit Bild- und Notenbeilagen. Bezug durch Buch- und Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag.

Preis: halbjährlich RM 5.— zuzüglich RM —.90 Zustellgebühr; jährlich RM 10.— zuzüglich RM 1.80 Zustellgebühr. Preis des Einzelheftes RM 2.—. Für Studierende: jährlich RM 8.—, halbjährlich RM 4.—. Der Jahrgang beginnt mit dem April-Mai-Heft.

Anzeigen-Annahme: Nur durch den Bärenreiter-Verlag. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Adolf Martin, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel-Wilhelmshöhe

Inhalt des April-Heftes 1938

MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKALISCHE VOLKSKUNDE[1]

VON WILHELM EHMANN

In dem vor kurzem erschienenen großen Spamerschen Sammelwerk „Die deutsche Volkskunde“ stellt E. Gniza fest: „Eine volkskundliche Erforschung des Volksgesanges, eine volkskundliche musikalische Volksliedforschung gibt es bisher noch nicht“ (S. 312). Um so mehr wird in der Gegenwart von wissenschaftlicher und nichtwissenschaftlicher Seite die Forderung nach einer musikalischen Volkskunde erhoben. Im Mittelpunkt steht hier das deutsche Volkslied. Herder hat vom Volkslied aus das Volkstum entdeckt. So ist von Anfang an die Geschichte der deutschen Volkskunde mit der Geschichte des deutschen Volksliedes aufs engste verkettet gewesen. Ja, die Volkskunde hat am Forschungsgegenstand des Volksliedes ihren Methoden- und Prinzipienstreit ausgetragen. Von Herder, Goethe, von Arnim, Brentano, Uhland an bis zu Naumann und John Meier hin standen jedoch die germanistischen Fragen im Vordergrund. Die musikalischen Blickpunkte blieben oft dahinter zurück. Damit gerät die Forderung nach einer musikalischen Volkskunde in eine besondere Notlage.

Wenn die Musikwissenschaft sich anschickt, als Fachdisziplin zu dieser Forderung Stellung zu nehmen, so wird sie sich nicht begnügen können, aus ihrer Mitte diese oder jene volkskundliche Sonderarbeit herauszustellen, sondern sie wird damit zugleich eine Besinnung auf ihre eigene Geschichte verbinden müssen. Diese ist festgelegt in ihren großen, die gesamte Musikgeschichte umfassenden Darstellungen.[2] Die „Allgemeinen Musikgeschichten“ geben gegenüber Einzeluntersuchungen diesem Unternehmen eine doppelte Gewähr:

als Entwicklungsstufen der Musikgeschichtsschreibung vermitteln sie jeweils eine gesicherte Forschungsmethode, eine vorgebahnte Erkenntnisweise;

als Gesamtdarstellungen sehen sie die volksmusikalischen Erscheinungen jeweils im Zusammenhang des musikalischen Ganzen, eines musikalischen Weltbildes.

---

[1] Dieser Abhandlung liegt der Freiburger Habilitationsvortrag des Verfassers zugrunde.

[2] Eine zweite Möglichkeit, den geschichtlichen Boden einer musikalischen Volkskunde in Fragestellung und Methode zu gewinnen, könnte darin bestehen, eine ausgleichende Zusammenfassung solcher einzelnen Untersuchungen vorzunehmen, die von volkskundlicher Seite aus entstanden sind und in das engere musikalische Gebiet übergreifen. Vgl. J. Müller-Blattau, Musik und Musikgerät; Derselbe, Das deutsche Volkslied, beides in: W. Peßler, Handbuch der Volkskunde, Potsdam 1937. K. Huber, Der Aufbau deutscher Volksliedforschung und Volksliedpflege, Deutsche Musikkultur I (1936/37), S. 65 ff.

Wenn es nun unternommen wird, die Großwerke der neueren deutschen Musikgeschichtsschreibung auf ihren volksmusikalischen Gehalt hin abzuhorchen, so kann sich das Augenmerk nicht nur auf das Volkslied beschränken. Zum Volkslied kommt der Volkstanz. Beides gewinnt Leben im musikalischen Volksbrauch. Der musikalische Volksbrauch ist in Stadt und Land eng verbunden mit den ehrlichen und unehrlichen Verbänden der Spielleute. Damit wird das Gebiet der musikalischen Volkskunde zugleich erweitert und umgrenzt.

Dieser Aufriß muß zugleich ein Stück Sachgeschichte enthalten.[3]

Die erste umfassende Musikdarstellung der neueren Musikgeschichtsschreibung ist die „Allgemeine Geschichte der Musik" von Johann Nikolaus Forkel (Bd. I, Leipzig 1788; Bd. II, 1801).[4] Es ist das Musikgeschichtswerk der deutschen Aufklärung.[5] Forkel lebte und lehrte als Universitätsmusikdirektor in Göttingen. Die Göttinger universalhistorische Schule gibt seiner Arbeit Grundhaltung und Methode. Die Musik wird in universalhistorischer Weise aus ihren kleinsten Keimen als Gleichnis des menschlichen Geistes stufenweise entwickelt. Forkel selbst sah sich mit seiner Zeit auf der Höhe der Vollkommenheit und der vernunftmäßigen Einsicht. Alles Voraufgegangene schien ihm nur Sprosse. Stimmte die historische Quellenüberlieferung nicht mit der Vernunfterkenntnis überein, mußte die Quelle fallen. Die historischen Ereignisse verlieren damit ihre eigene Schwere. Forkels Musikgeschichte ist ihrem Wesen nach unhistorisch. An dieses Vernunftganze haben die volkskundlichen Gegenstände, die nach Forkels eigenem Ausspruch nicht „Früchte der Kunst, sondern der Natur" sind, keinen Selbstanschluß. So hängt Forkel seine Gedanken „Von den Volksliedern" seinem fertigen Werke als letzten Abschnitt nachträglich an.[6]

Bei der Behandlung der deutschen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts kommt der Geschichtsschreiber zuvor auf das „Deutsche Lied" zu sprechen. Heinrich Isaac scheint darin seiner Zeit vorauszugehen: „Hierin hat er eine Klarheit des Gesangs, einen so schön und richtig markierten Rhythmus, und eine so vollkommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildeten Styl des 18. Jahrhunderts zu hören. In dieser Rücksicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinaus gemacht.... Die Texte hingegen sind erbärmlich, und völlig den Texten unserer gewöhnlichen Handwerkspurschen-Lieder

[3] Vgl. El. Hegar, Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins, Straßburg 1932; H. Osthoff, Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, Acta musicologica V (1933), S. 97ff; W. Ehmann, Das Schicksal der deutschen Reformationsmusik in der Geschichte der musikalischen Praxis und Forschung, Göttingen 1935, S. 24ff.

[4] Bricht um 1600 ab.

[5] Vgl. E. Edelhoff, Johann Nikolaus Forkel, Göttingen 1935.

[6] Der musikalische Aufklärer rechnet mit einem Leser, der „mit einem Worte, nicht das Wunderbare und Unerklärliche, sondern das Natürliche, nur das wirklich Begreifliche begreiflich findet" (I, XVI). Die volkskundlichen Erscheinungen, die stets den Bereich des „Wunderbaren und Unerklärlichen" streifen, müssen also möglichst weit zurückgeschoben werden.

gleich, auch eben so mit mancherley Zweydeutigkeiten untermischt. Dieß war indessen der Witz des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Er mußte handgreiflich seyn, wenn er gefallen sollte" (II, 676). Der Begriff „Deutsches Lied", der für die Musikgeschichte große Bedeutung gewinnt, liegt bei Forkel geprägt vor (II, 670). Von hier ab werden die volksmusikalischen Gebilde in Deutschland unter dem Blickpunkt des Deutschen Liedes betrachtet. Die Beispiele dieser Gattung finden ihren Wertmaßstab in der „natürlichen" Kunst des reifen Josquin.[7] Forkel druckt einen vierstimmigen Satz Isaacs über das Lied „Es hat ein Baur ein Töchterlein" ab, der an der Kunst Josquins gewachsen ist (II, 676 ff.). Er entnimmt diesen Satz der Ottschen Sammlung von „Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein" (Nürnberg 1544), die später auch Uhland als Quelle diente.

In mehreren Abschnitten handelt Forkel von den Spielleuten (II, § 69, 70, 71, 72). Er beschreibt ihre Instrumente und die Formen ihrer Musik. Dann wird „Von den zünftigen Musikanten" berichtet (II, § 73). Der „ehrlich" gewordene Stand wird fähig, eine rational geordnete Musik zu tragen. „Die allmählich immer mehr zunehmende Aufklärung, ein etwas besserer Geschmack, der auch bessere Ergetzlichkeiten forderte, führte diese Veränderung nach und nach von selbst herbey" (II, 748). Der Abdruck einer Pfeifer-König Urkunde beschließt den Abschnitt. Auch der Tanz findet Berücksichtigung (II, § 14). Tanzarten werden aufgezählt. Jedoch verzichtet der Verfasser auf eine eingehendere Beschreibung, da diese Gattung noch zu unentwickelt sei. Als Beispiel wird ein „Hupfauff" nach der Orgeltabulatur von Bernhard Schmid wiedergegeben (Straßburg 1577).

Nachdem Forkel kurz den Troubadour-, Minne- und Meistergesang gestreift hat, spricht er im letzten Teil seines Werkes „Von den Volksliedern" (II, § 80). Der Verfasser hält sie für einen „unbedeutenden Gegenstand der Kunst", da Melodie und Text allzuoft „läppisch und gedankenleer" seien. Allein der „allerausgebreitetste Wirkungskreis läßt das Volkslied für den das Wohl des Ganzen in Bedacht habenden Nützlichkeitsdenker von „äußerster Wichtigkeit" werden: „Die Gegenstände des Liedes ... z. B. Vaterlandsliebe, häusliche und gesellschaftliche Freuden, munterer, anständiger Scherz, Liebe, Betrübniß ... können von allen Menschenklassen gefühlt werden.[8] Von dieser Seite ist das Lied so wichtig, könnte zur Verbreitung nützlicher und edler Gesinnungen so viel beitragen, und selbst in den Händen der Regierungen zur weisen Leitung des Volkes benutzt werden, daß man sich wundern muß, wie ein

[7] Der geniale Niederländer wurde schon von dem zeitgenössischen Gewährsmann Forkels, Burney, als erstes Genie in der Musikgeschichte gefeiert.

[8] Hier stützt sich Forkel offenbar auf ein bekanntes Liederbuch seiner Zeit, das schon im Titel gleichgerichtete Gedankengänge zeigt. Vgl. Mildheimisches Liederbuch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt von Rudolph Zacharias Becker, Gotha 1799. Den Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. John Meier, Freiburg i. Br.

so kräftiges Mittel dem willkürlichen Gebrauch eines jeden so lange Zeit hindurch hat überlassen werden... können. So wie das geistliche Lied von jeher von Religionsstiftern oder Religionsverbesserern zur Ausbreitung religiöser Gesinnungen nie ohne Erfolg gebraucht wurde, so könnte und müßte das weltliche Lied zur Belebung aller häuslichen und bürgerlichen Tugenden angewendet werden, und würde stets von dem wirksamsten und nützlichsten Erfolge seyn. Die neuere Zeitgeschichte giebt uns ein auffallendes Beyspiel von der Kraft des Volksgesangs wenigstens von einer Seite, durch den zweckmäßigen Gebrauch ausdrucksvoller Vaterlandslieder. Wie kann man nach solchen Beyspielen, deren die Geschichte aller Zeiten aufzuweisen hat, die Kraft eines solchen Mittels noch für gering, und keiner öffentlichen Aufsicht und Leitung werth halten?" Nach der Darlegung solcher Grundauffassung berichtet Forkel anhand der Limburger Chronik über das Leben des Volksliedes und betont vor allem die Bedeutung der Spielleute für seine Verbreitung. Der Richter des guten Geschmacks findet schöne Melodien und Sätze, jedoch schlechte Texte. Viel Volksgut scheint ihm in die protestantischen Kirchenlieder eingegangen zu sein. Eine Beispielzeile aus Nicolais „feinem Almanach" (Berlin 1777), dessen parodistische Absicht Forkel unbekannt geblieben zu sein scheint, beschließt das Buch.
Obgleich Forkel von seiner aufklärerischen Grundhaltung aus wenig Zugang zu volkskundlichen Fragen besitzt, hat er den ganzen Bereich der musikalischen Volkskunde: Volkslied, -tanz, -brauch, -anschauung, Trägerschichten der Volksmusik in seine Darstellung einbezogen und die musikalische Volkskunde damit grundlegend auch für die Folgezeit in der neueren Musikgeschichtsschreibung verankert. Die Begriffe Volkslied und Deutsches Lied sind von hier an in die Musikdarstellung eingebürgert. Als Wertmaßstab ist die Spätkunst Josquins aufgerichtet. Forkels Volksliedanschauung will das Lied als meistverbreitetes und meistverständliches Kunstgebilde zur Staatserziehung und Übung in den bürgerlichen Tugenden nützen und seine zielbewußte Handhabung der Regierung überantworten.
Raphael Georg Kiesewetter nennt sein Musikgeschichtswerk „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweisen Entwicklung" (Leipzig 1834).[9] Die Arbeit kann als eine Fortsetzung von Kiesewetters Preisschrift über die Musik der Niederländer gelten. Die niederländische Blickrichtung auch dieses Buches kommt in seiner Zueignung an das „Niederländische Institut der Wissenschaften" zum Ausdruck. Hier wird der Versuch gemacht, die durch die Restauration zum Ideal erhobene Kunst Palestrinas durch die Kunst der Niederländer zu unterbauen.[10] Über

[9] Ist bis „Beethoven und Rossini" durchgeführt.
[10] Seine musikalische Grundhaltung wird aus seinen Sätzen deutlich: „Daß die Musik eine ästhetische Kunst sey, deren Zweck es wesentlich ist, zu gefallen und zu rühren, war bis dahin weder den Lehrern, noch deren Schülern klar geworden, welche das Wesen derselben in der Theorie schon zu besitzen meinten. Aber auch die Theorie, ich möchte vielmehr sagen, die Grammatik der Musik, konnte nicht gedeihen, so lange man nicht einsah, daß sie mit der Practik sich verschwistern, daß sie

den Entwicklungsgedanken hinaus setzt hier die Quellen- und Einzelforschung, die Tatsachensammlung ein. Die Forschungslinie beginnt mit Dufay, geht über Okeghem, Josquin, Willaert zu Palestrina, wird über Scarlatti zu Durante geführt und springt schließlich mit Gluck und Beethoven nach Deutschland über. Damit fallen volkskundliche Fragen für die Behandlung aus. Die musikhistorischen Arbeiten Kiesewetters werden jedoch auch für die musikalische Volkskunde insofern von Bedeutung, als sich in der Bewertung mehrstimmiger Volksliedbearbeitungen der niederländische Gesichtswinkel verschärft und die Arbeitsmethode der Quellenforschung und Tatsachensammlung sich auch den musikalisch-volkskundlichen Bemühungen öffnet.[11]

Da sich die Musikgeschichtsschreibung vor die Notwendigkeit der Quellen- und Einzelforschung gestellt sah, kam es zunächst zu einem Verzicht auf musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen.[12] Erst August Wilhelm Ambros nimmt mit seiner vierbändigen „Geschichte der Musik" diesen Plan wieder in Angriff (Breslau 1862–78).[13] Sein Werk bildet den sammelnden Abschluß der musikgeschichtlichen Unternehmungen aus der Zeit der Romantik. So gibt es vor allem eine Zusammenfassung der musikalischen Erscheinungen vom 15.—17. Jahrhundert, um die man sich ein Jahrhundert lang besonders bemüht hatte. Für seine allgemeine Darstellung der musikalischen Gebilde empfand Ambros die besondere Schwierigkeit, den „geistigen, ästhetischen Gehalt an Tonstücken zu demonstrieren, die nicht gleich unmittelbar in

dieser den Vortritt, ja selbst eine billige Freiheit und Selbstthätigkeit zugestehen, und sich endlich bequemen müsse, vielmehr bei ihr zur Schule zu gehen" (S. 45).

[11] Wenn R. G. Kiesewetter in seinem Musikgeschichtswerk das Volkslied auch nicht berücksichtigt, so hat er sich doch im Gebiete des Volksliedes nicht nur gut ausgekannt, sondern auch selbst Volkslieder aufgezeichnet und gesammelt. A. Kretzschmar konnte die von Kiesewetter gesammelten Lieder in sein Volksliedwerk aufnehmen. Im Vorwort nennt er dankbar „den Hofrath Kiesewetter in Wien, der mir eine sehr interessante kleine ungedruckte Sammlung von Volksliedern und Weisen aus dem Kuhländischen gesammelt hat." Vgl. A. Kretzschmar, Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen, Berlin 1840, Bd. I, S. XII. Die von Kiesewetter zusammengebrachten 24 Kuhländischen Lieder wurden neuerdings wieder aufgefunden. Sie sind enthalten in der handschriftlichen „Sammlung deutscher und böhmischer Volkslieder, Kirchengesänge, Melodien aus Mähren und Schlesien gesammelt im Jahre 1819..." und liegen im Landesarchiv zu Brünn, Abt. Franzenmuseum. Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Dr. John Meier.

[12] Der bedeutendste Musikhistoriker dieser Zeit, C. von Winterfeld, sagt dazu: „Die Darstellung der Geschichte auch nur einer einzelnen Kunst ist eine Aufgabe, deren Lösung im vollen Sinne des Wortes kaum irgendein einzelner gewachsen sein dürfte. Denn soll eine solche Darstellung auf einer Reihe lebendiger Anschauungen von dem Beginne, dem Fortwachsen und Blühen der Kunst, soll sie etwas mehr sein als eine Reihe von Namen der Künstler und von Titeln ihrer Werke, oder höchstens ein zu flüchtiger Unterhaltung geeigneter Bericht über ihre Lebensverhältnisse: welcher Vorarbeiten zumal in der Tonkunst bedarf der Darstellende, um nur die Grundlage für die Lösung seiner Aufgabe zu gewinnen; wie sehr ist zu befürchten, daß ehe er nur die Bedingungen derselben gefunden habe, schon die Kraft von ihm gewichen sein werde, deren er bedarf, ihr zu genügen." Vgl. C. von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, Vorrede S. V.

[13] Bricht um 1650 ab. Ergänzung von H. Leichtentritt. Beispielband von O. Kade.

tönender Erscheinung oder wenigstens in Tonschrift beigebracht werden können" (I, V). So greift der Verfasser zur Veranschaulichung der Musik auf bekannte Beispiele aus der bildenden Kunst zurück, denn Musik und bildende Kunst sind „nur Äußerung einer und derselben geistigen Strömung". Die Gliederung einer Motette wird etwa an der Gliederung eines Altarbildes erläutert. „Solche Betrachtungen können wohl bewegen, sich an eine Geschichte der Tonkunst in ähnlicher Tendenz zu wagen, wie etwa Kugler die Geschichte der Malerei, der Baukunst behandelt hat" (I, V). Auch in Plan und Ausführung seines Werkes lehnt sich Ambros an Franz Kuglers „treffliches Handbuch" an.[14] Durch diese Benutzung außermusikalischer Mittel zur Beschreibung musikalischer Vorgänge wird auch in der Methode das Erbe der Romantik deutlich. Der Forkelsche Fortschrittsgedanke hat sich im Durchgang durch das romantische Denken umgekehrt. Auch hier macht die Kunstgeschichte den Lehrmeister: „Der Künstler lernt aus der Kunstgeschichte eine ernste Wahrheit, die er außerdem oft nicht begreifen mag, die Wahrheit: daß auch in Zeiten, welche die bunte Welt des Tages nicht mehr kennt, die Edelsten gelebt und gewirkt und für die Menschheit reiche Schätze hinterlegt haben, daß auch auf dem Gebiete der Kunst, wie anderwärts, wohl die Summe unserer Erfahrung, aber nicht Geist und Talent größer geworden ist, und daß es nicht leicht einen schlimmeren Irrthum geben kann als den von Jean Paul mit den Worten bezeichneten: ‚in den Jahrhunderten vor uns scheint uns die Menschheit heranzuwachsen, in denen nach uns abzuwelken, in in unserem herrlich blühend aufzuplatzen'" (I, IV).
Wenn früher das Kunstleben blühte, so blüht heute die Kunstgeschichte. Damit will Ambros die Ehre seines Geschlechtes vor der Geschichte retten: „Daher ist es denn vorzüglich die kritische, kunstphilosophische, biographische, historisierende Richtung unserer Zeit, der es gelungen ist, vieles früher nicht Geleistete zu erringen" (I, III). So soll die Geschichte ihre eigene Schwere bekommen: „Wir wollen die historische Erscheinung in ihrer Berechtigung verstehen lernen, gerade so wie der Naturforscher die höheren Organismen der Schöpfung nur durch gewissenhafte Durchforschung der niederen und niedrigsten begreifen lernt" (II, VI).
Von solcher Grundhaltung müssen die volkskundlichen Gebiete der Musikgeschichte gewinnen. Davon zeugen die besonderen Abschnitte des zweiten Bandes. Die Überschriften heißen: „Das Volkslied. Die Musik geistlicher Schauspiele. Das zünftige

[14] F. Kugler stand in der Auswirkung des kunstbegeisterten Kreises um den Heidelberger Juristen und Musikliebhaber A. F. J. Thibaut. Hier wurden neben alter a cappella-Musik vor allem Volkslieder aus allen Zeiten und Ländern gesammelt und wöchentlich gesungen. Auch der Volksliedsammler und -erfinder Zuccalmaglio empfing hier starke Anregungen. Kugler hat selbst Lieder „im Volkston" geschrieben. So stammen die Worte des bekannten Liedes „An der Saale hellem Strande" von ihm. Kugler war langjähriges Mitglied im Chore Thibauts in Heidelberg und später im Chore Mendelssohns in Berlin. Vgl. M. Friedländer, Zuccalmaglio und das Volkslied, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1918, S. 53 ff.; W. Ehmann, Der Freiburger Musikaliennachlaß W. J. Behaghels und der Heidelberger „Singverein" A. F. J. Thibauts, erscheint demnächst.

Musikantentum. Entwicklung des geregelten mehrstimmigen Gesanges." Ausgiebiger als von Forkel werden durch Ambros Texte besprochen, Melodien wiedergegeben, volksmusikalische Einrichtungen erläutert. — Auch in der Volksliedauffassung steht Ambros auf dem Boden Herders und der Romantik: „Vom Volkslied weiß man nicht immer zu sagen, woher es gekommen sei. Es gleicht der Feldblume, die am Morgen in stiller Lieblichkeit, in anmuthiger Einfalt aufgeblüht dasteht, und niemand weiß zu sagen, wer sie gepflanzt hat. Zuweilen ist es wohl irgend ein fahrender Geiger oder Pfeifer, ein Handwerksbursch, ein Soldat usw., der eine neue Weise erdenkt; was er erdacht hat, wird nachgesungen, dabei aber macht sich das Volk einzelne Wendungen des Textes, der Melodie mundgerecht nach seiner Art und seinem Geschmacke; das ganze Volk componirt daran, bis sich endlich eine bestimmte Gestalt des neuen Gesanges feststellt, die dann freilich auch Jahrhunderte lang eine unverwüstliche Lebenskraft zeigen kann. Der Charakter eines Volkes drückt sich daher auch kaum irgendwo so deutlich (und meist so ansprechend) aus als in seinen Liedern" (II, 276).

Wenn Forkel keine Möglichkeit sah, „Volksmusik" und „Kunstmusik" miteinander zu verbinden, so versucht Ambros, die Gegensätze zu überbrücken. Er weist auf das notwendige Wechselverhältnis beider Bereiche hin; eine begründete „hohe Kunst" kann ohne die tragende „niedere Kunst" nicht bestehen. „In der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ist das Volkslied von höchster Wichtigkeit; es bildet neben den gregorianischen Gesängen die zweite Hauptmacht. Es war der unerschöpfliche Hort, dem die größesten Meister des Tonsatzes die Melodien entnahmen, welche sie nicht bloß weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der größesten und ernstesten Art, ganze Messen usw. aufbaueten" (II, 276f.).[15] Zum Beweis dieser engen Verbindung beider Welten weist Ambros auf die chorischen Liedbearbeitungen von Finck, Mahu, Lemlin, Isaac hin, die er mit Anteilnahme bespricht. Diese Komponisten verpflanzen „die Wiesenblumen in den Kunstgarten". Auch Liedbearbeitungen für Laute und Orgel werden angeführt. Niederländische, französische, italienische, spanische Liedkunst findet gleichfalls ihre Berücksichtigung. Im 3. Werkband, „Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina", geht Ambros auf dies Gebiet

[15] In einer erläuternden Fußnote unterstreicht Ambros noch einmal Wichtigkeit und Eigenwert des Volksliedes und brandmarkt seine lange Vernachlässigung durch die Kunstanhänger: „Viel zu wenig ist diese Wahrheit bisher berücksichtigt worden. Die Geschichte der Musik war bisher zu sehr eine ‚Geschichte der contrapunktischen Polyphonie'. Muß nicht, wer z. B. bei Kiesewetter Belehrung sucht, des Glaubens werden, als habe vor 1600 gar keine Melodie existiert? Daß italiänische Geschmäckler, wie Arteaga, den Volksgesang tief verachteten, ist ganz natürlich; auch in Frankreich hat die officielle mit Boileau's Perücke gekrönte Ästhetik nie viel Sinn für dergleichen gehabt. Anders ist es jetzt wenigstens in Deutschland, wo Herder mit seinen ‚Stimmen der Völker', wo des ‚Knaben Wunderhorn' usw. bewiesen hat, daß Poesie Poesie bleibt, auch wenn sie nicht von einem von Pfalzgrafenhand creirten und gekrönten ‚kaiserlichen Poeten' herrührt."

näher ein.[16] In dem Abschnitt „Die Musik in Deutschland und England“ kommt die große Zahl der deutschen Liedmusiker von Fulda bis Senfl zu Wort. Die besondere Aufmerksamkeit des Verfassers gehört dem Deutschen Lied. Diese Kunstgattung habe den strengen Kontrapunktsatz aufgelockert und die internationale Kunst national gemacht. — In den Beschreibungen und Urteilen des Verfassers macht sich das Fehlen einer musikeigenen Begriffsbildung stets bemerkbar; sie kommen über allgemeinste Äußerungen nicht hinaus. Zu Liedweisen des 15. Jahrhunderts heißt es z. B.: „Alle die Melodien sind altdeutsch, treuherzig und dabei etwas ungeschlacht; die Züge aber, welche das deutsche Volkslied bis auf die neuste Zeit behalten hat, sind darin nicht zu verkennen“ (II, 280). Die Beschreibung des Lochamer Liederbuchs wird mit folgender Bemerkung eingeleitet: „Was die deutsche Kunst so eigen erfreulich macht, ist ihre gesunde Kraft, ihre mannhafte Tüchtigkeit, in der sich gleich wohl reine, zarte Innigkeit und tiefe Empfindung ausspricht, die schlichte Bravheit, naive Tiefsinnigkeit, welcher sich gelegentlich ein eigentümlich phantastischer Zug zugesellt, Treue, Herzlichkeit, Frömmigkeit. Die alten deutschen Dichter, die alten deutschen Maler haben das Alles auch. Das deutsche Volk hat sich nicht leicht ein schöneres Zeugnis gegeben als in diesen Kunstwerken“ (III, 367). Es muß auffallen, daß in dieser Beschreibung nicht ein einziger musikalischer Fachausdruck benutzt wird.

Ambros hat jeder geschichtlichen Erscheinung ihr eigenes Gewicht geben wollen. So verhalf er den volksmusikalischen Gebilden im Rahmen einer musikalischen Gesamtdarstellung zu ihrem eigenen Recht. Durch die von Kiesewetter angebahnte Quellenforschung wurde sein Stoff reich vermehrt. Seine Volksliedauffassung gründet in der deutschen Romantik. Auf die enge und notwendige Verbindung zwischen Volksmusik und Kunstmusik hat er mit Nachdruck hingewiesen. Aus dem Mangel an einer musikeigenen Begriffsbildung und ausreichendem Anschauungsstoff stützt er sich auf die Kunstgeschichte, sodaß sich seine Beschreibungsweise allgemeinster Ausdrücke bedienen muß. Der Blick bleibt für den Zusammenhang mit der Kulturgeschichte geöffnet.

Hugo Riemann sieht sich in dem Beginnen, eine „Allgemeine Musikgeschichte“ zu schreiben vor „einer schier unlösbaren Aufgabe“, da die Unzahl der Einzelforschungen kaum noch einen Zusammenhang ahnen läßt. Aber gerade darum erblickt er in einer neuen Zusammenfassung ein „unabweisliches Bedürfnis“. Sein in 5 Halbbänden erschienenes „Handbuch der Musikgeschichte“ will dieser Not steuern (Leipzig 1901–13).[17] Wenn Ambros sich bemühte, jede Zeitspanne mit ihren eigenen Maßen zu durchmessen, so baut Riemann die Vergangenheit mit den Begriffen seiner Gegenwart

[16] Wenn Ambros auch Palestrina den absoluten Führungsanspruch nehmen will, so ist doch auch für ihn die Kunst des großen Italieners der Zielpunkt, auf den endlich die ganze Entwicklung hinströmt. Seine Musik bleibt hier noch Maßstab. So kommt es in diesem Musikgeschichtswerk zu steten Überschneidungen.

[17] Reicht bis R. Wagner.

auf, die er an der Musiktheorie findet und schärft[18]: „In ihrem Gesamtverlauf ist doch erfreulicherweise die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein *Fortschreiten* zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung *derselben* Erkenntnisse, daß wir alle Ursachen haben, uns den Unterschied zwischen der Art zu hören vor Jahrtausenden und der heutigen möglichst *klein* vorzustellen und allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern" (I, 1, VI). Dieser neue Fortschrittsgedanke beruht auf der Anschauung, „daß die Fundamente des musikalischen Hörens *festliegende, unabänderliche* sind und nicht von *willkürlichen* Abmachungen und Gewöhnungen abhängen" (I, 1, VI). Für die Behandlung der volksmusikalischen Gegenstände wird von Bedeutung, daß Riemann gegenüber der bisher bevorzugten *Vokal*musik nun die *Instrumental*musik in den Vordergrund rückt: „Vielleicht tritt in der vorliegenden Darstellung hie und da etwas merklich der stärkere Nachdruck hervor, der auf die *Instrumental*musik gelegt ist" (I, 1, VI). Im Gegensatz zu Ambros will sich Riemann allein an das „*eigentlich Musikalische*" halten. Auf jede Kulturschilderung, auf gleichlaufende Geisteserscheinungen, auf alles Drum und Dran wird verzichtet. Damit müssen Fragen des musikalischen Brauchtums und der musizierenden Volksgruppen fallen. Mit Strenge beschränkt sich der Verfasser allein auf das überlieferte Notenbild: „Eine gewisse unbarmherzige Nüchternheit ist der Geschichtsschreibung unentbehrlich" (I, 1, VIII). So beginnt hier die *musikalisch-sachliche Stilanalyse*. Das Bemühen liegt darin, ausschließlich mit *musikeigenen* Mitteln auszukommen. Es füllt sich die Rüstkammer musikalischer Begriffe. Damit ist auch die Liedbeschreibung auf eigene Füße gestellt. Diese Methode wird an liedartigen Gebilden in dem Abschnitt „Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert" erprobt (II, 1, 6. Buch). Der Kernteil heißt bezeichnenderweise: „Die *Formen* der Liedkomposition des 14.—15. Jahrhunderts". Die Untersuchung bemüht sich um die Aufstellung musikalischer *Formenreihen*. Italienische und französische Liedformen stehen im Vordergrund. Der Abschnitt „Die Liedformen um 1500" behandelt niederländische Formen bis zu Josquin und Compère. Vom deutschen Volkslied ist nicht die Rede. Das Deutsche Lied wird in den Zusammenhang der allmählichen übernationalen Entwicklung des durchimitierenden Stils gerückt. R. Wagners Meistersingeroper gereicht zum Anlaß, immerhin den Meistergesang zu erwähnen: „Wenigstens mit einigen Worten sei hier noch des Meistergesanges gedacht, der ja durch Richard Wagners Musikdrama ‚Die Meistersinger von Nürnberg' dem Gemeinbewußtsein des 19. Jahrhunderts wieder näher gerückt worden ist". Hier kommt Riemann volksmusikalischen Gegendas Volkslied bemühte sie sich um Entstehung des Volksliedes, Umsingen des Volksständen am nächsten. Er endet seinen Liedband: „Ich schließe ... diesen Teil ab in

[18] Zur Stellung H. Riemanns innerhalb der Musikgeschichtsschreibung vgl. W. *Gurlitt*, H. Riemann und die Musikgeschichte, Zeitschrift für Musikwissenschaft I (1919), S. 571 ff; *Derselbe*, Aus den Briefen Max Regers an Hugo Riemann, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1936, S. 68 ff.

der Hoffnung, durch den Versuch, die Entwicklung von Kunstformen und Stilgattungen zum lockenden Gesichtspunkt der Darstellung zu machen, einige wirkliche positive Fortschritte in der Erkenntnis der Geschichte unserer Kunst angebahnt zu haben" (Nachwort II, 1, 484).[19]

Wenn Riemann zur musikalischen Volkskunde keinen unmittelbaren Beitrag geliefert hat, so stellt er doch auch ihr das Rüstzeug einer musikeigenen Beschreibung zur Verfügung. Die in seinem Werk reich ausgebauten Lieduntersuchungen werden beispielgebend für alle späteren Volksliedanalysen. Sie arbeiten mit dem von Riemann erstellten Rüstzeug.

Die Reihe der großen Gesamtdarstellungen musikalischer Kunst auf internationaler Grundlage bricht damit ab. Allein für den Bereich der deutschen Musik sind neue Zusammenfassungen geschehen.[20]

Dieser Wissenschaftsbericht läßt erkennen, daß die „Allgemeinen Musikgeschichten" die möglichen wissenschaftlichen Arbeitsmethoden weitgehend erstellt haben; sie stehen damit auch zugleich der Volkskunde zur Verfügung: universalhistorische Methode, philologische Quellenforschung, soziologische Trägerforschung, Arbeitsweise einer vergleichenden Kulturgeschichte, musikalische Stilkunde. Der volksmusikalische Stoffbereich wurde in seinen vielfältigen Gestalten abgesteckt und erhielt seine Umgrenzung. Es wird außerdem sichtbar, wie die Musikwissenschaft in ihrem eigenen Schoß Hauptforschungsaufgaben des volksmusikalischen Gebietes ausbildete. Für

[19] Zu Riemanns Volksliedanalysen vgl. H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien, Leipzig 1916.

[20] H. J. Moser gibt die erste 3bändige „Geschichte der deutschen Musik" (Leipzig 1920—24). Er will den Werken von Dehio, Schäfer, Scherer ein entsprechendes musikgeschichtliches Buch zur Seite stellen. Das Unternehmen verfolgt die Absicht, „jedem gebildeten oder wenigstens bildungssuchenden Deutschen, gleichgültig ob Musiker oder Musikfreund, eine handliche, gut verständliche und zu eigenem Weitereindringen anregende Geschichte unserer heimatlichen Tonkunst darzubieten" (I, VIII). Diese Arbeit „muß sich grundsätzlich bemühen, unsere Musik in all ihren Äußerungen aus dem Wesen des deutschen Volkstums heraus zu entwickeln" (I, VIII). Dem Verfasser kommt es weniger auf den „produktiven" als auf den „rezeptiven" Teil der Musikgeschichte an. „Man wird hier also fast mehr musikalische Kulturgeschichte als Geschichte der jeweils äußersten musikalischen Fertigkeiten finden" (I, IX). Solcher Blickpunkt muß den volksmusikalischen Gebieten zugute kommen. Das zeigen schon die Überschriften einiger Gliederungsabschnitte: „Die heidnisch-germanische Musikübung und ihre Träger. Das geistliche Volkslied und die liturgischen Singspiele vor der Reformationszeit. Die fahrenden Musiker der mittelhochdeutschen Blütezeit. Die Musik der deutschen Dörfer (mit den Unterabschnitten: Dörfliches Musikleben. Das altdeutsche Volkslied geschichtlich betrachtet. Das altdeutsche Volkslied in künstlerischer Beziehung)". Moser bringt eine Zusammenfassung der volkskundlichen Einzelarbeiten unter eigener Erweiterung der Quellen und Fragen. Die vorliegenden, verschiedenen methodischen Arbeitsweisen finden ihre entsprechende Anwendung und Verbindung. Davon gewinnt besonders das Volkslied. Durch Auswertung der Riemannschen Analysen entsteht auch eine „Formenkunde des deutschen Volksliedes". Diese „Formenkunde" wird endlich fruchtbar in dem Volksliedwerk des Deutschen Volksliedarchivs, dessen musikalische Teile in den bisher vorliegenden Bänden der Moser-Schüler F. Quellmalz bearbeitet hat. Vgl. J. Meier, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Berlin 1935 ff.

liedes, Stilbestimmung des Volksliedes, Verbreitung des Volksliedes, das Deutsche Lied. Darüber hinaus hat sie die Frage nach einer musikalischen Kulturkunde, nach dem Verhältnis von Volksmusik und Kunstmusik gestellt. Schon in ihrem Anfang errichtete sie die entscheidenden Forderungen: Volkslied und Erziehung, Volkslied und Staat. Auch Trägerschichten des Liedes wurden untersucht. Damit haben die musikalischen Gesamtdarstellungen aus ihrer eigenen Mitte volksmusikalische Forschungsfragen aufgestellt und aufgegeben.

Die Musikwissenschaft wird um ihres eigenen Bestandes willen nicht auf den volksmusikalischen Forschungsbereich verzichten können. Schon Ambros hat das Volkslied als den zweiten Grundpfeiler neben dem Choral bezeichnet, auf dem die „große Kunst“ ruht. Durch einen Verzicht auf Lied und Tanz würde sie ihren eigenen Grund zerstören. Wie eine vielstimmige Messe ohne ihren Kernchoral nicht verstanden werden kann, so sind viele Großwerke der weltlichen Kunst ohne ihr Kernlied nicht zu begreifen.[21] Die grundsätzliche Einheit von Wort und Weise ist eine Erscheinung, die Choral und Volkslied miteinander verbindet. Auch die Beschaffenheit der volksmusikalischen Trägerschichten und die Art und Weise des volksmusikalischen Seins sind ihr aus gleichem Grunde gleich wichtig. Erst aus ihrer engen Wechselbeziehung entsteht das geschichtliche Kunstwerk.

Die Geschichte der Musikwissenschaft bietet der musikalischen Volkskunde einen gesicherten Bestand methodischer Arbeitsweisen, die auch sie nicht entbehren kann. Die Forschungsmethoden sind an den Großwerken der Musikgeschichtsschreibung erprobt und haben sich in ihren Ergebnissen bewährt. Soweit musikalische Gebilde und ihre Seinsweisen untersucht werden, kann man an diesen Methoden nicht vorbeigehen. Auch solche volkskundlichen Arbeiten, die vom sprachlichen, rechtlichen, landeskundlichen, volkswirtschaftlichen Gebiet ausgehen, müssen, sobald sie den musikalischen Bereich berühren, sich dieser bereitstehenden Arbeitsweisen bedienen. Ein Beispiel dafür bleiben die Arbeiten W. H. Riehls.[22]

Die musikalische Volkskunde kann heute nicht willkürlich ins Werk gesetzt werden, auch wenn ihre Forderung noch so dringlich erscheint. Wir brauchen sie nicht vom Himmel zu holen; wir suchen für ihre Erstellung einen geschichtlichen Boden. Er ist vorhanden. Die musikalische Volkskunde hat schon ihre Geschichte. In der Geschichte der Musikgeschichtsbeschreibung ist sie gleichzeitig mit eingeschlossen. Sie ist schon in Gang. Hier sind ihre wesentlichen Fragestellungen schon begonnen, aus denen sie nicht herausfallen kann, ohne sich selbst aufzugeben. Sie braucht diesen

---

21 Das gilt von den vielfachen vokalen und instrumentalen Liedbearbeitungen bis zu Beethovens letzter Symphonie. Vgl. J. Müller-Blattau, Freude, schöner Götterfunke, Die Musik, XXVII (1934), S. 16 ff.

22 Hier taucht die oft behandelte Frage der gegenseitigen Hilfswissenschaften auf. Sie gehört in den Rahmen dieses Berichtes nicht hinein. Ihre Erörterung soll einer systematischen Abhandlung vorbehalten bleiben.

Boden, um ihre Wurzeln hineinsenken zu können, um einen Absprung zu gewinnen. Die hier begonnenen Fragen bleiben auch weiterhin Aufgabe und Ausgang.
Die stetet Auseinandersetzung mit den Gesamtdarstellungen der Musikgeschichte bürgt dafür, daß der Blick für das Gesamte der musikalischen Erscheinungen offen bleibt. Damit sind auch die volksmusikalischen Untersuchungen zugleich in das Ganze aller geistigen Bemühungen und ihrer Geschichte eingebunden. So ist etwa der Gestaltwandel eines Liedes zu verfolgen, wie es durch verschiedene Völker hindurch geht. Auch seine Stellung in der Spannung des internationalen Kräfteaustausches bleibt sichtbar. Damit tritt unter dem Angesicht des Ganzen die Einzelforschung ihren Weg an. Alle handwerkliche Sondersichtung wird vom formenden Ganzen wieder eingefangen.

DIE KLEINORGEL, EINE AUFGABE UNSERER ZEIT

VON HANS KLOTZ

Unter den gemeinhin bekannten Orgeln gibt es größere und kleinere. Doch die „kleine Orgel", von der wir hier reden wollen, ist etwas anderes, ist ein besonderer Instrumententyp — wir meinen hier die Orgel als Haus- und als Kammerinstrument.
Die Kleinorgel ist ein Instrument etwa wie der Flügel oder die Harfe, sie ist ungefähr ebenso groß, kostet ungefähr ebensoviel, kann ebenso leicht befördert werden usw. Das Positiv — so nennen wir die Kleinorgel — trägt an sich kammermusikalischen Charakter. Das hindert freilich nicht, daß es ebenso wie der Flügel oder die Harfe im Rahmen der Symphonik, als Einzelglied des Orchesters, eine Rolle spielen kann, ja, es hat uns gerade auch hierin viel Neues zu bringen. Das symphonische Element gehört aber nicht zum Wesen des Positivs, es ist, wie schon gesagt, ein Kammerinstrument.
Als Kammerinstrument hat die Orgel angefangen. Lange bevor es große Orgeln gab, kannte man solche Instrumente, die im Hause, bei der Tafel, im Zirkus, im Theater usw. gespielt wurden. Sie waren über die ganze alte Welt verbreitet.
Wesentlich ist: die kleine Orgel des Altertums hatte nur eine einzige Klangfarbe, oder, wie wir heute sagen würden, sie hatte nur ein Register.[1] Ein Register ist bekanntlich eine Reihe von Pfeifen, eine Pfeife für jede Taste. Diese Pfeifen sind auf eine bestimmte Klangfarbe abgetönt. Wünscht man mehrere Klangfarben, so muß man für jede eine besondere Reihe von Pfeifen einbauen, mit anderen Worten: mehrere Register anlegen.

[1] Sie hatte wohl manchmal mehrere Pfeifenreihen, aber nicht für verschiedene Klangfarben, sondern für verschiedene Tongeschlechter.

Aus der kleinen Orgel entwickelte sich die große Orgel. In Domen und Stiftskirchen finden wir sie zuerst. Beim Bau dieser Großinstrumente erfand man die verschiedenen Register. Das besondere an dieser neuen Orgelart war zunächst die Größe, dazu trat dann als das Wesentlichere der Reichtum und die Vielfalt im Klang.

Die kleine Orgel kam außer Gebrauch. Hier und da erhielt sie sich noch als Begleit- und Übungsinstrument, im Klang meist zugeschnitten auf engbegrenzte Verwendungszwecke.

Seit einigen Jahren ist das Bedürfnis nach der kleinen Orgel wieder wach geworden. Man stellte zunächst genaue Untersuchungen der aus der alten Zeit bekannten Instrumente an, man baute sie nach und probierte sie aus. Doch, man fühlte: mit dem einfachen Nachbauen ist uns Heutigen nicht gedient, es muß manches anders gemacht werden. Und aus dem, was dann entsteht, werden wir etwas gewinnen für unser heutiges Musizieren, was uns fehlt, was wir nötig haben und haben wollen. Hier müssen wir zugreifen, hier ist ein Arbeitsziel, das lohnen wird.

Die neue kleine Orgel wird sowohl der alten kleinen Orgel als auch ihrer großen Schwester etwas voraushaben: sie wird die alte Kleinorgel an Klangreichtum und Mannigfaltigkeit der Register und die gewöhnliche Orgel hinsichtlich Billigkeit und Beweglichkeit übertreffen. Damit haben wir eine Instrumentenart, die für unser heutiges Musizieren eine Bereicherung bedeutet.

Im Augenblick sind für uns zwei Untersuchungen wichtig:

Erstens müssen wir uns klar werden über den Gewinn, den wir von der Kleinorgel erwarten dürfen für unser Musizieren im Haus und in der Öffentlichkeit; zweitens müssen wir gründlich und genau erwägen, welche besonderen Formen des Instruments für seine Verwendung in der Kammer-, Orchester- und Kirchenmusik am günstigsten sind.

Zu diesen beiden Punkten einige Worte.

Für die Hausmusik ist das Positiv von größter Bedeutung. Es ist berufen, im Ensemble der Hausmusik einen hervorragenden Platz einzunehmen. Welche Fülle von Möglichkeiten bietet ein solches Instrument! Welcher Klangreichtum wird dadurch dem Musizieren im häuslichen Kreis erschlossen! Dabei verlangt dieses Instrument nur einen einzigen Spieler, und dieser bringt seinem häuslichen Instrumentenensemble gleich mehrere Klangfarben und mehrere Stimmen hinzu.

Dasselbe gilt für das öffentliche Musizieren. Die wichtigste Rolle wird das moderne Positiv weniger im großen Orchester als vielmehr in der sogenannten Kammerorchesterbesetzung spielen. Da sind die Möglichkeiten des modernen Positivs unabsehbar. Das Positiv kann sich zunächst mit den Instrumenten des Kammerorchesters vereinigen zu einem neuen Ganzen, in dem es die Stelle eines gleichberechtigten Mitarbeiters einnimmt. Darüber hinaus aber kann es konzertierend zum Ganzen des Kammerorchesters in Gegensatz treten und als besondere Klanggruppe gegen das Ensemble der übrigen Instrumente des Kammerorchesters ausgespielt werden.

Von ähnlich großer Bedeutung kann das moderne Positiv für die Kirchenmusik werden. Zunächst einmal wird es überall da eine Mission haben, wo Chor und gegebenenfalls auch Orchester nicht unmittelbar bei der großen Orgel aufgestellt werden können. Gewöhnlich ist in solchen Fällen die Kirchenmusik beschränkt auf die A-cappella-Literatur. Das moderne Positiv, beim Chor aufgestellt, erschließt der Kirchenmusik die gesamte Generalbaßmusik, angefangen von Schütz, Tunder, Böhm, Buxtehude bis hin zu Johann Sebastian Bach mit seinen Sonntagskantaten und den großen Festoratorien.

Denken wir auch an die sogenannte Alternatimpraxis. Die Choräle werden dabei versweise im Wechsel gesungen zwischen Gemeinde, Chor (mit Instrumenten) und Orgel. Wieviel stärker leuchtet Wesen- und Sinnhaftigkeit dieses Wechselsingens auf, wenn Chor und Orgel nicht unmittelbar beieinander stehen, sondern an verschiedenen Orten der Kirche aufgestellt sind und in ihrem Einander-Antworten den gesamten Raum des Gotteshauses überspannen. Um aber in einem solchen Fall nicht auf den Reichtum der Generalbaßmusik verzichten zu müssen, muß man eben beim Chor ein Positiv aufstellen, das die Durchführung dieser Musik ermöglicht.

Nehmen wir an, Chor und Orchester könnten gut bei der großen Orgel aufgestellt werden, dann kann neben der A-cappella-Musik die gesamte oben genannte Generalbaßmusik ohne weiteres mit Hilfe der großen Orgel musiziert werden. Und dennoch: das Positiv wird auch in diesem Fall der Kirchenmusik immer noch reichen Gewinn bringen.

Einen wesentlichen Anteil an der Generalbaßmusik hat die obligat geführte Orgel. Wieviel Klangwerte kann sie dem Instrumentenensemble bringen! Hier treten alle die Vorteile in Erscheinung, die wir oben bei der Besprechung der kleinen Orgel in der Hausmusik genannt haben. Allerdings werden dabei zwei Orgeln notwendig: eine für die Durchführung der Generalbaßbegleitung und eine für den Vortrag der obligaten Stimmen; die zweite, kleinere Orgel lohnt sich aber, weil der Einsatz der obligat geführten Orgel mehrere Spieler im Instrumentenensemble einspart.

Welches ist nun der beste Typ des modernen Positivs?

Diese Frage muß genau so eingehend untersucht werden, wie die nach dem Gewinn, den das Positiv dem heutigen Musizieren bringen kann. Wenn ein modernes Instrument herausgearbeitet werden soll, das für die Musik der Gegenwart wichtig ist, dann muß dieses neue Instrument zu einem festumrissenen Begriff werden. Jeder Komponist und jeder Dirigent muß sich grundsätzlich darüber klar sein, was er von dem modernen Positiv erwarten kann, welche Klang- und Satzmöglichkeiten am ergiebigsten eingesetzt werden. Es müssen ganz wenige, vielleicht zwei oder drei Typen des modernen Positivs geschaffen werden, die allgemeine Gültigkeit erlangen und als Norm anzusehen sind.

Die Festlegung der Typen muß Hand in Hand gehen mit der Untersuchung über den Gewinn, den das moderne Positiv unserm heutigen Musizieren bringen kann. Welche Ansprüche wird man an das moderne Positiv stellen können, welche Dienste



Positiv erbaut von Paul Ott, Göttingen

Nach der bedeutsamen ersten Freiburger Orgeltagung, die im Jahr 1927 stattfand, steht die in der Zeit vom 29. Juni bis 3. Juli d. J. geplante zweite Freiburger Orgeltagung vor der Sonderaufgabe der „Kleinorgel" für den kleinen Raum, für Haus und Dorfkirche. Die gleichzeitig durchgeführte Orgelschau wird den vielen Interessenten — auch das Ausland bringt der Orgeltagung bereits lebhafte Anteilnahme entgegen — zeigen, wieviel auf diesem lange vernachlässigten Gebiet bereits geleistet wird. Als bemerkenswert darf hervorgehoben werden, daß solche Kleinorgeln nicht teurer als Klaviere sind.

kann es leisten, welche Dinge muß es in sich aufnehmen, um diese Ansprüche zu befriedigen und welche Dinge *darf* es in sich aufnehmen, ohne daß es künstlerisch und wirtschaftlich unrentabel wird? Ein besonderes Studium wird die Aufgabe verlangen, klangliche und künstlerische Geschlossenheit des Instruments mit günstigen finanziellen Bedingungen zu vereinen. Dabei wird auch entschieden werden müssen, ob Transmissionen zulässig sind, und wenn ja, wie weit und in welchem Sinn. Wohlgemerkt: hier handelt es sich nicht um Behelfsorgeln, die man sich kaufen muß, weil man schlechterdings eine Orgel irgendwelcher Art nötig hat, bei der Anschaffung aber so wenig wie möglich ausgeben will. Für solche Fälle sind die vor-



Engel mit Portativ. Teilausschnitt aus Stefan Lochner: „Madonna im Rosenhag", 15. Jahrh. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (Aus dem Werk von Hans Hickmann: „Das Portativ" Kassel, Bärenreiter-Verlag.) Auf der 2. Freiburger Orgeltagung werden auch solche kleine Tragorgeln vorgeführt werden. Unser Bild zeigt eine der berühmtesten Portativdarstellungen alter Zeit.

handenen Multiplexorgeln als völlig ausreichend anzuerkennen. Mit ihnen kann man Lieder begleiten und man kann einigermaßen darauf üben. Für uns handelt es sich darum, einen Instrumententyp zu schaffen, der dem Musizieren unserer Tage wesentlich Neues bringt.
Es sind bereits wichtige Ansätze zu diesem neuen Instrument gemacht worden. Sie haben in vieler Hinsicht den Erfolg des modernen Positivs erwiesen. Die kommende Tagung für deutsche Orgelkunst hat sich die Aufgabe gestellt, gerade diese hier besprochenen Fragen ihrer Lösung zuzuführen.

BOSNIENFAHRT VON KURT HUBER U. WALTHER WÜNSCH



Wochenmarkt im Türkenviertel der Baščaršija von Sarajevo (Bild 1, sämtliche Bilder zum Aufsatz „Bosnienfahrt": W. Wünsch, Berlin)

Musik im Bilde! Man möchte den laufenden Farbtonfilm abrollen dürfen, all die Bilder lebendig zu vergegenwärtigen, die im Erinnern an Auge und Ohr vorüberziehen. Die Kamera hält nur ruhend fest, was als Bewegung entzückte und belehrte, und selbst der beste Farbtonfilm gäbe nur im Ausschnitt, was als ein Ganzes sich wirksam in die Seele prägte.
„Volksmusik in Bosnien" war das Forschungsthema der Expedition, die im Auftrag der Deutschen Akademie im Herbst 1937 sich Sarajevo während knapp drei Wochen als Standquartier für ihre sprachwissenschaftliche, phonetische und musikwissenschaftliche Gemeinschaftsarbeit erwählte.[1] Die Schwierigkeiten der Aufnahme bannten die Forschung an einen Aufnahmeraum, der den akustischen Forderungen an wirklich hochwertige Plattenaufnahmen genügen mußte. Noch fehlt der wissenschaftlich einwandfreie transportable Aufnahmeapparat, der gleich der beweglichen Kamera an jeder Stelle der Landschaft eingesetzt werden könnte, und so geht viel an den Ort Gebun-

[1] Die Expedition unter Führung von Prof. Dr. G. Gesemann (Deutsche Univ. Prag) hatte folgende Zusammensetzung: Slavistik: Prof. Dr. Gesemann, Dr. Schmauß (Univ. Belgrad), Prof. Medenica (Belgrad); Phonetik: Prof. F. K. Roedemeier (Univ. Frankfurt); Musikwissenschaft:: Prof. Dr. K. Huber, Dr. W. Wünsch (Staatl. Institut f. Deutsche Musikforschung, Berlin); Aufnahmetechnik: Dr. W. Stauder (Musikwiss. Institut d. Univ. Frankfurt).



Die kostbare Frauenkleidung des alttürkischen Adels zeugt in ihrer Farbenpracht und vornehmen Stickerei vom Reichtum und der alten Kultur der Begs. (Bild 2)

denes heute noch unwiederbringlich der Platte verloren. In der Not der Beschränkung eröffnet sich freilich auch der erzieherische Zwang zur Konzentration auf das Wichtige und Wesentliche.

Die Stadt Sarajevo — als Mittelpunkt der bosnischen Landschaft — hat ihre Eigensphäre. Wenn man Lied und Musik der städtischen Schichten von Sarajevo naheliegenderweise zunächst aufnahm, so war man sich bewußt, daß es Lied und Musik einer städtischen Bevölkerung ist, die nicht schon mit dem Ganzen der bosnischen Landschaft gleichgesetzt werden kann. Das bosnische Land umfaßt seinerseits einen nur kleinen Ausschnitt aus dem bunten Ineinander balkanischer, südslawischer Landschaft, die sich dem Beschauer doch wieder als ein die einzelnen Teile bestimmendes Ganzes darstellt.



Zwei blinde Guslaren

Gemeinsames Schicksal verbindet den aus patriarchalischem Kulturboden entstammenden jungen Likaner mit einem Zigeuner aus den serbischen Waldgebirgen. Der Likaner ist künstlerisch und menschlich der Führende, und doch teilen die beiden Spielleute während ihrer Wanderfahrten gemeinsam Freud und Leid. (Bild 3)

Ein Blick auf die herrlich zwischen hohen Bergen gebettete Stadt an den Ufern der Miljačka lehrt rascher als lange Beschreibung die kulturelle Grundnote des eigenartigen und einmaligen Städtebildes erfassen. Die Häufung der an sechzig schlank aufsteigenden großen und kleinen Minarettürmchen, denen gegenüber die wenigen kompakten Türme der beiden griechisch-or-

thodoxen und römisch-katholischen Kathedralen ganz zurücktreten, die Tausendundeinenacht-Gestalten des alten Basars von Sarajevo (Bild 1) in ihrer berückenden Farbigkeit, die tiefverschleierten Frauen auf Straßen und Plätzen — ein verwehender Rest des alten, des „gewesenen" Orient, lassen keinen Zweifel, wo heute noch das völkische Schwergewicht auch des Liedes von Sarajevo zu suchen ist. Es ist die hohe, einzigartige Kultur der altbalkanischen, muselmännisch bestimmten Kleinstadt, die — im Orient selbst fast zerstört — in dieser europäischen „Restlandschaft" noch ihr traumhaft zeitvergessenes Leben weiterlebt, und in stilvoll reiner Form lebt. Die vorwiegend mohammedanischen Landstädtchen Bosniens, der Herzegowina und Mazedoniens sind heute noch die Brunnstuben einer bald verklingenden, in Form und Gehalt wahrhaft aristokratischen lyrisch-epischen Liedkunst.[2]



Laut und eindringlich musiziert die Zigeunerkapelle. In unberührter Gleichgültigkeit genießt der Mohammedaner seinen Feiertag, obwohl die Musikanten nur bosnische Volkslieder und Tänze aufspielen. Selten und wirkungslos erklingt hie und da ein europäischer Schlager. (Bild 4)



Der Kirchgang ist zu Ende, und nun spielen die Zigeuner zum Tanze auf. (Bild 5)

[2] Vgl. Gerh. Gesemann, Die serbokroatische Literatur. In: Handb. d. Literaturwissenschaft, herausgeg. v. O. Walzel (1930), S. 1, 5ff., 10. Derselbe, Kultur der Südslawen. In: Handbuch d. Kulturgesch., Potsdam 1936, S. 44—46.



Anfingen der Thepsia. (Bild 6)

Dies Lied der altbosnischen Kleinstadt ist ursprünglich offenbar in Wort und Weise ein Gebilde hoher, durch Jahrhunderte gepflegter Kunst der höchsten Gesellschaftsschicht. Es spiegelt in seiner muselmännischen Liebeslyrik die Lebenssphäre der „Begs", des hohen türkischen Erobereradels und der zum Islam übergetretenen einheimischen Adelsfamilien; in der Ballade aber besingt es vorzugsweise den verzweifelten Kampf des bosnischen Volkes gegen die türkischen Eroberer (Bild 2). In reinster Erhaltung und Ausgeprägtheit des Stils hörten wir die herrlichen Balladen und zarten Liebeslieder aus dem Munde von Kindern mohammedanischer Schulen, welche sie noch in lebendiger Familientradition des Harem von ihren Müttern erlernt hatten. Bezaubernd wirkt die naiv vererbte Fertigkeit, mit der die jungen Sänger die als Traditionsbestand der vorwiegend mohammedanischen kleinstädtischen Schicht schwierige Melismatik der Lieder stilecht beherrschen. So ist dies altbosnische Lied heute doch im echten Sinne Volkslied. Die fremden Eroberer waren — eine eigenartige soziologische Verschlingung — bis vor kurzem seine besten Bewahrer. Bei ihren prunkvollen ländlichen Festen ließen sich die Begs durch ihre aus einheimischen Musikanten, zumeist vornehmen Zigeunern bestehenden Hofkapellen ihre Lieblingsweisen singen und spielen.

Einen letzten Sproß jener vornehmen Hofmusikanten trafen wir noch in Sarajevo in dem Zigeuner Nikola Stoiković. Er singt, wenn auch heute im Kaffeehaus oder vor den letzten verarmten Trägern vergangenen Adelsglanzes, jene Lieder — sich zart mit der Geige begleitend — in individuell künstlerischer Einfühlung in den Geist der altvornehmen Kultur, der sie entstammen. Man kann die in Text und Weise gleichermaßen vollendete Ballade von den beiden „Morici" nicht von ihm hören, ohne bildhaft ein Stück ritterliches Altbosnien zu erleben. Man ist versucht, die altbosnische Ballade mit den Maurenballaden pyrenäischer Bergdörfer in Vergleich zu setzen, die längst verklungene Troubadourkunst in volkhafter Form bis zum heutigen Tage erhalten haben. Die historische Situation ist hier und dort durchaus verwandt. Verwandt ist auch die Aufgabe, einen einheitlichen Balladenstil in seine

völkischen Komponenten aufzulösen; hier also, im Südbalkan, den Anteil des tragenden Volksgrundes, der byzantinischen Hochkultur und der türkisch-mohammedanischen Erobererschicht an jenem hochkultivierten melismatischen Melodientypus zu bestimmen, den wir altbosnische Ballade und Liebeslyrik einheitlich nennen dürfen. Daß dies Lied heute in stetem Absinken begriffen ist, daß die Ballade langsam verschwindet in die Liebeslyrik, einmal ins Kaffeehaus verpflanzt, teils in ein — durchaus volkhaftes — Vaudeville übergeht, teils dem expansionskräftigeren mazedonischen Lied Platz macht, gehört mit zu dem Bilde, das wir uns von der Volksliedkultur des heutigen Bosnien machen müssen. Doch das Volkslied der altbosnischen Kleinstadt ist nicht das Ganze dessen, was wir als Volkslied in der bosnischen Landschaft antreffen. —

2. Den alttürkischen Basar von Sarajevo durchziehen täglich — am eindrucksvollsten an den Markttagen — lange bäuerliche Karawanen aus der Umgebung und vom Gebirge. Hinter den schwer bepackten kleinen Bosniakenpferden und vor den Verkaufsständen sieht man die prächtigen, gesunden, hochgewachsenen bosnischen und montenegrinischen Bauerngestalten in ihrer kleidsamen Alltagstracht. Auffällig ist besonders bei den Gebirgsbauern die Häufung rein dinarischer Gesichtstypen. In den „Han's", den malerisch an den steilen Berghängen am Stadtrand liegenden Bauerngasthäusern, nächtigen die Karawanser. Dort hängt die Gusle in der Gaststube, und oft singt ein bäuerlicher Guslar unter den Gästen vom frühen Mittag bis zum einbrechenden Abend, sich und die anderen am Kampfgeist der alten und neuen Heldenepen berauschend. Von dort holten wir unsere Guslesänger, die zum Teil von weit her stammten (Bild 3).

Der echte bosnische und noch viel mehr montenegrinische Guslar ist eine elementare Einheit von Gesang und Instrumentspiel. Wie er von dem ihm „liegenden" Stimmton der einen Saite seines Instruments aus die vier Finger der Linken steif gespreizt auf die (griffbrettlose) Saite setzt, das bestimmt die Auswahl seiner vier bis fünf Halb- und Ganztonstufen und die Lage des entscheidenden, zu kleinen Terzintervalls (mehr einer übermäßigen Sekund), ohne dessen schmerzerfüllten Schritt es Guslarenepik nicht zu geben scheint. Das ist seine Vier- bis Fünftöneleiter, in der er spielt, singt, jauchzt, weint, — mit einer ungeheuren Erlebniskraft des Ausdrucks geladen und doch streng an das metrische Gleichmaß des bald dahinschreitenden, bald stürmenden epischen Zehnsilblers sich verhaftend. Welch greifbarer Unterschied, ja Gegensatz dieses heldischen Hinstürmens in im Grunde klaren, einfachen Intervallen zu dem weich gelösten, in lauter feine Arabesken sich verlierenden, fließenden Melisma der städtischen Ballade! Dort Reste einer höchstgesteigerten, fast überfeinerten Kultur des Gesangs als Instrument, hier Züge einer bäuerlich-elementaren urlebendigen Gestaltungskraft; dort episch-lyrische Hochkunst, der geistigen Haltung der Troubadours nicht unverwandt, hier das reine Volksepos in seiner patriarchalischen Größe, das auf eine uns längst entschwundene Hochzeit des

germanischen Heldenliedes nicht wenige Schlaglichter wirft.[3] Im Schatten des gewaltigen Balkan steht beides noch lebendig neben- und gegeneinander.
Der mohammedanisch-städtischen Gesellschaftsschicht ist die Gusle eigentlich fremd. Sie kennt als Hausinstrument fast nur das typisch über den ganzen mohammedanischen Kulturkreis verbreitete persische Sâz, das manche Muselmänner der Stadt noch vollendet spielen, wenn es auch mehr und mehr durch die Zigeunergeige verdrängt wird. Zum Bilde des bäuerlichen Guslaren hingegen gehört es, daß er jedes Instrument innerhalb seiner bäuerlichen Gemeinschaft beherrscht. Er bläst — so unser junger Staka aus der Umgebung, ein Meister des Guslespiels — die aus der Antike stammende Doppelflöte ebenso urmusikalisch wie er zur Gusle singt; selbst der einfachsten Hirtenpfeife entlockt er noch die entzückendsten Koloweisen mit wahrer Virtuosität. Er ist „der Musikant", nicht Geiger oder Bläser oder Sänger. Den musikalischen Vermittler zwischen beiden getrennten Sphären spielt endlich der Zigeuner, der überall zuhause ist, wo es Musik gibt, der die Liederwelt der Begs ins Kaffeehaus verpflanzt und ebenso selbstverständlich dem Bauern zum Tanz seine Weisen aufspielt oder mit dem stammechten blinden Guslaren durch die Lande zieht (vgl. Bild 3).
3. Zwei Festeindrücke umgreifen diesen Unterschied, ja Gegensatz zwischen vorwiegend mohammedanischer Stadtkultur und vorwiegend pravoslavischer Bauernkultur innerhalb derselben Volkheit und Rasse von einer neuen Seite: Der erste eines der höchsten mohammedanischen Feste. Eindringlich tönen die wundervollen Muezzinrufe am Abend vor der Festnacht von den erleuchteten Minarets über die Stadt. Ein ferner Gruß aus der Heimat des Islam, steht diese übersteigerte Kultur der melismatischen Rezitation den Melismen der bodenständigen Balladen und Sevdalinken doch ferner, als man zunächst erwarten mochte. Nur gewisse Züge dieser liturgischen Form klingen im altbosnischen Liede an. Das Festtreiben, das sich am Sonntag nachmittag am mohammedanischen Korso auf den Höhen der Stadt entwickelt, bietet ein schon in den Farben fein abgestimmtes Bild kleinbürgerlicher Festfreude. Eine auffällig kühle Ruhe liegt über dem Ganzen. Bei Mokka, Limonade und Bergen von Süßigkeiten hören die Gäste anscheinend teilnahmslos einer Zigeunerkapelle zu, deren Sängerinnen zum Klirren der Tamburins mit kreischender Stimme die altbekannten Liebeslieder und Sevdalinken singen und tanzen (Bild 4).
An einem der nächsten Sonntage ist pravoslavisches Kirchweihfest in der Wallfahrtskirche Blažui bei Ilidza. In unbeschreiblich bunter Farbenfreude glänzen die malerischen Festtrachten der Burschen und Mädchen auf dem freien Rasenplatz um die Kirche in der Sonne. Die junge Welt, kaum aus der Kirchentüre getreten, umringt zwei Zigeunergeiger, die zum Kolo aufspielen. Kleine Kreise bilden sich um die Musikanten; Bursche um Bursche, Mädchen um Mädchen reiht sich lautlos selbst-

[3] Vgl. Walther Wünsch, Heldensänger in Südosteuropa, Arbeiten aus dem Inst. f. Lautforschung an der Univ. Berlin, Nr. 4, 1937 und: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren, Brünn 1934.

verständlich in die Gemeinschaft der ganz dem Zauber der Bewegung hingegebenen Tänzer ein. Bei aller Raschheit und Schwierigkeit der Einzelschritte wogt die unendliche Bewegung des Kolo ruhig und gehalten über den weiten, baumbestandenen Rasenplatz, hier neu aufflackernd, dort sich verdämmend, bis zum Anbruch der Dunkelheit. (Bild 5.)

Ein anderes Bild: Vier Mädchen, je zwei und zwei, fassen einander zum langsamen Reigen der uralten „Starica". Mit aller Kraft der prächtigen Stimmen gellen, „galnen" sie einander merkwürdige Rufverse ins Ohr, die bei Einsatz der zweiten Stimme vom Einklang aus in stereotype Sekundengänge sich zerteilen. Unerträglich schneidend in der Nähe, ziehen diese Sekundengesänge wie Glockenklänge durch die zum Abend verdämmernde Landschaft, noch in weiter Ferne mit ganz auffälliger Klarheit der Gänge unterscheidbar.

Die Sekundengesänge der Starica stehen nicht vereinzelt. Alte Hochzeitslieder sangen die Burschen und Mädchen von Blažui, einander gegenübersitzend, im Wechselchor in derselben zweistimmigen Weise von Sekundenparallelen. Als uns der Nachtzug nach arbeitsreichen Tagen über das bosnisch-herzegovinische Karstgebirge zur blauen Adria entführte, vergnügte sich im Zuge junges Volk stundenlang mit den monoton klingenden Wechselchören. Unvergeßlich, wie bei jeder Kehre in dem großartig öden Karstgelände der Gesang aus dem entfernten Abteil plötzlich wie Wogenschwall ans Ohr schlug. Es liegt ein dem Jodeln verwandter Zug in diesen bisher nur von der Halbinsel Krk vermeldeten, doch offenbar zumindest den ganzen dinarischen Westen erfüllenden Sekundenharmonik."[1]

Auch die Kirchweihsänger und -sängerinnen von Blažui haben wir in den mit bosnischen Teppichen verschwenderisch ausgestatteten, das heißt: kunstgerecht abgedämpften kleinen Harem in Sarajevo gebannt, zu dem unser Meister von der Platte seinen Aufnahmeraum gestaltet hatte. Dort haben sie — ein letztes Bild — den merkwürdigen Brauch des Ansingens der Thepsia lebendig gemacht. Die Alte auf dem Bilde (Bild 6) dreht die große Kupferschüssel, die Thepsia, unter lautem Lärm auf dem Holzboden. Die am Boden kauernden Mädchen singen von unter her mit aller Kraft ihre einförmigen Sekundenweisen auf die sich drehende Thepsia und saugen so von unten die Schallwellen des Schüsselgeräusches durch ihr Singen ab. Wird hier ein böser Geist, in der Thepsia personifiziert, durch die Macht des Gesanges beschworen? Wer weiß es, und wer weiß, welch uralte kultische Vorstellungen dem Brauche zugrunde liegen mögen? —

4. Von den Sekundengesängen der Starica und der im Wechselchor gesungenen Brauchtumslieder führt zu den Sevdalinken und der ganzen muselmännisch bestimmten Liebeslyrik der altbosnischen Kleinstadt so wenig eine Brücke wie vom mächtigen Epenstil der Guslaren zur feingeschliffenen Balladenmelodie der „Mo-

[1] Gesemann spricht (a. a. O. S. 10) bezeichnenderweise von „dem sonderbar primitiven Istrien und Dalmatien".

rici". Hart, messerscharf prallt der volksmusikalische Ausdruck zweier im Grunde gänzlich voneinander verschiedener Kulturen innerhalb desselben Volksstamms, derselben Rasse im Umkreis weniger Kilometer Entfernung von der Stadt aufeinander. Die beiden Kulturen durchdringen einander — soviel bis jetzt sichtig — volksmusikalisch nicht. Echte Guslarenepik, die Hirtenmusik uralter Blasinstrumente und die Sekundenweisen gehören heute einer bäuerlichen Sphäre an, wie die altbosnischen Balladen und Sevdalinken heute Volksgut einer kleinstädtischen Schicht darstellen. Falsch und übertrieben wäre wohl die Meinung, daß diese kleinstädtische Lyrik und lyrische Epik nicht auch dem bosnischen Bauern etwas zu sagen hätte. Er hört sie gerne und kennt sie; doch er verhält sich ihr gegenüber bloß aufnehmend. Er bestellt sich seine Lieblingslieder von der Zigeunerkapelle im Kaffeehaus um ein paar Dinar mit derselben gönnerischen Geste wie ehedem der Beg von seiner Hofkapelle. Produzierend hat er jedoch an dieser Musik keinen Anteil. Der Städter seinerseits, und gar der Gebildete, weiß kaum um das urtümliche musikalische Leben, das ihn in der bäuerlichen Sphäre in nächster Nähe überall umgibt, oder er nimmt zumindest nicht davon Notiz. Und doch weist gerade diese bäuerliche Kunst in eine Urschicht abendländischer Musik zurück, welche die Forschung von heute mit aller Anstrengung bloßzulegen hat.

Eine musikalische Typologie „des Volkslieds" in Bosnien muß von dieser heute lebendigen soziologischen Gegensätzlichkeit ihren Ausgang nehmen. Die bosnische Landschaft ist einer der Brennpunkte für die Aufgliederung des gesamten südslavischen Volksliedes, weil gerade in ihr die Gegensätze in besonders wirksamer Ausprägung aufeinanderstoßen. Auf dem gesicherten Grund solcher soziologischer Scheidung hat die Frage nach dem stilistischen Anteil der verschiedenen Kulturen, Stämme, Rassen am heutigen Bestand südslavischer Volksmusik erst einen wissenschaftlich vertretbaren Sinn. Denn letzten Endes kann ja nicht die noch so feine Messung von Intervallen und Leitern — die wir auch brauchen —, sondern nur die hellhörige Einreihung der Typen südslavischer Volksmusik in weit übergreifende volksmusikalische Zusammenhänge diese gewichtigen Fragen entscheiden helfen.

ERINNERUNGEN AN MAX BRUCH

VON EMIL SELING

Als ich im Jahre 1908 nach Berlin kam, meldete ich mich auch bei Max Bruch, welcher damals an der Kgl. Hochschule für Musik eine leitende Stelle im Direktorium bekleidete und außerdem Senator und Vizepräsident der Akademie der Künste war. Der alte Herr empfing mich mit bestrickender Liebenswürdigkeit und erkundigte sich so teilnahmsvoll nach meiner Vergangenheit und nach meinen Plänen für die Zukunft, daß ich meinen ersten offiziellen Besuch weit über eine Stunde ausdehnen mußte. Nie stockte die Unterhaltung, denn der greise Komponist war auf allen Ge-

bieten des Wissens wohl bewandert. Vor allem in der Weltgeschichte, die er so beherrschte, daß ich ihm später, als wir schon vertrauter waren, einmal sagte, er habe ein Wissen wie ein Geschichtsprofessor. Darauf antwortete er: „Das wäre ich auch geworden, wenn die Musik mich nicht noch mehr interessiert und gefesselt hätte." Ich erzählte ihm dann, wie oft und gern ich sein berühmtes Violinkonzert begleitet und wie mich seine Komposition des Schiller'schen Liedes von der Glocke entzückt hatte, als ich seinerzeit mit dem Wiener Singverein das Werk studierte. Er war für fachmännisches Lob stets dankbar und sagte mir: „Ich habe mich immer bemüht, im guten Sinn populär zu schreiben und nicht für die Schublade, sondern für ein kunstverständiges Publikum zu komponieren."

Frau Bruch war vor ihrer Verheiratung eine bekannte Sängerin namens Tuczek. In einem Konzerte, das sie nach ihrer Verheiratung gab, begleitete Brahms sie am Klavier. Als das Publikum eine Zugabe wollte und sie Brahms fragte, was sie zugeben solle, antwortete er: „Singen Sie irgend ein unpassendes Lied von Ihrem Gatten." Frau Bruch entgegnete schlagfertig: „Mein Mann schreibt keine unpassenden Lieder, aber wir können ja irgendein unpassendes Lied von Ihnen singen."

Bruch erzählt, daß er als Erster das herrliche B-moll Stück des Requiems gelegentlich eines Besuches bei Brahms in Karlsruhe im Jahre 1866 gesehen habe. Als er eintrat, war Brahms gerade in seine Arbeit vertieft und bat Bruch, Platz zu nehmen und sich ein bißchen zu gedulden. Da sah Bruch auf dem Tische, an dem er saß, das herrliche B-moll Stück liegen, welches später als Nr. 2 im Requiem Platz fand. In seiner brummigen Art gab Brahms, von seinem Gaste über dieses schöne Stück befragt, zur Antwort: „Das wird so etwas wie ein Requiem werden, es kommen noch mehrere Stücke dazu." Zwei Jahre später, am 10. Oktober 1868, wurde im Bremer Dom unter Brahms' Leitung das damals aus 6 Sätzen bestehende Requiem aufgeführt; ein Ereignis, das auch Bruch, der zu jener Zeit Hofkapellmeister in Sondershausen war, nach Bremen lockte. Der Chor ermüdete aber infolge des ununterbrochenen Singens derart, daß Brahms sich gezwungen sah, zwischen dem 4. und 5. Teile ein Solostück einzuschieben, damit der Chor für die beiden letzten Sätze Kraft sammeln konnte. So entstand das Sopransolo, welches in der gedruckten Partitur als Nr. 5 bezeichnet ist, und bereits einige Wochen nach der ersten Aufführung gelegentlich der Wiederholung des ganzen Werkes gesungen wurde.

Einmal sprach ich mit Bruch über moderne Dirigenten. Da meinte er, man müsse durch einen gedeckten Vorbau die Dirigenten dem Publikums entziehen, damit die oft unschönen Bewegungen der Stabführer den Kunstgenuß der Zuhörer nicht stören.

Ein anderes Mal traf ich bei Bruch einen berühmten Tiermaler jener Zeit sowie die Witwe des Musikverlegers Simrock. Der Maler äußerte sich abfällig über Klingers Brahmsstatue, was Frau Simrock Veranlassung gab zu erzählen, daß Brahms ein Bild von Cherubini besessen habe, auf welchem Brahms die Muse mit einem Tuch verhängt und darauf zu Frau Simrock gesagt habe: „Sehen Sie, wie schön das Bild jetzt wirkt, seit diese Muse unsichtbar ist. Es gibt doch nichts Widerlicheres

als diese Musen.“ Frau Simrock wunderte sich, daß Prof. Klinger, der mit Brahms intim befreundet war, diese Abneigung nicht berücksichtigt und die Brahms-Statue mit 3 Musen geschmückt habe.
Rührend war die Verehrung, die Bruch für Frau Schumann empfand. Er sagte, daß fast kein moderner Klavierspieler legato spielen könne und daß Frau Schumann darin alle übertroffen habe. Seiner Ansicht nach müßten alle Pianisten eine Zeit lang Orgel üben, um legato spielen zu lernen.
Bei Bruch traf ich auch Prof. Beyschlag, den Verfasser eines großen Werkes über Ornamentik in der Tonkunst. Er erzählte von einer Aufführung des Mozart'schen „Figaro“, die unter Mucks Leitung kurz vorher in der Hofoper stattgefunden hatte. Bruch sprach mit großer Begeisterung von dem Werke und sang die Anfangstakte von fast allen Nummern der Oper, um das richtige Tempo festzustellen, da die modernen Kapellmeister nach seiner Meinung das Tempo meist zu schnell nehmen. Es wurden bei dieser Gelegenheit verschiedene ergötzliche Dinge von Theaterdirigenten erzählt, u. a. von einem Kapellmeister in München, der in Beethovens „Fidelio“ das Cellovorspiel zum Quartett gestrichen hatte. Prof. Beyschlag brachte das Gespräch auf die vorzügliche Mannheimer Kapelle, welche als erste dynamische Zeichen beachtete, während früher alle Orchesterwerke ohne Probe vom Blatt von zumeist aus Dilettanten bestehenden Orchestern heruntergespielt worden seien. Im Mannheimer Orchester habe Mozart die Klarinetten kennen gelernt, deren Klang ihn so entzückte, daß er der Partitur seiner g-moll-Symphonie nachträglich noch 2 Klarinetten hinzufügte. Das Manuskript hiervon sah Bruch 1865 bei Brahms in Wien. Auch die Berliner Orchesterverhältnisse waren damals trostlos. Das Philharmonische Orchester, heute eines der ersten der Welt, spielte zuerst im Rollschuhklub und hatte mächtig zu kämpfen, bis pekuniäre Unterstützung und künstlerische Erfolge durch Bülow's Taktstock es in die Höhe brachten.
Interessantes wußte Bruch auch von Bismarck zu erzählen, den er außerordentlich hochschätzte. Er schilderte die Verachtung des Kanzlers für Eitelkeit und Titelsucht und sagte, Bismarck habe sich über alle kleinen Fürsten in Deutschland verächtlich geäußert und lustig gemacht.
In dieser Unterhaltung kam die Sprache auf die kleinen deutschen Fürsten, und Bruch erzählte, daß der Herzog von Meiningen eine Schauspielerin geheiratet und mit deren Unterstützung das Meininger Hoftheater zu erstaunlicher Höhe gebracht hatte. Als Kaiser Wilhelm II. seinen Antrittsbesuch bei dem Herzog machte, ließ er ihm sagen, daß er seine Gattin nicht kennen zu lernen wünsche, worauf der Herzog antwortete, er müsse auf den Besuch des Kaisers unter solchen Umständen verzichten.
Ein anderes Mal erzählte Bruch von seinen Erlebnissen in Amerika 1883. Durch seine großen Chorwerke dort rühmlich bekannt, wurde er eingeladen, persönlich einige derselben in Amerika zu dirigieren. Die Zollrevision wurde äußerst gründlich, in umständlicher Weise vorgenommen. Es wurden die Namen der Passagiere verlesen und

jeder mußte seine Gepäckstücke öffnen und visitieren lassen. Als an Bruch die Reihe kam, sah der Beamte prüfend in sein Antlitz und sagte dann auf Englisch: „Oh, Sie sind Mr. Bruch? Ich freue mich, Ihre Bekanntschaft zu machen. Ich habe als Chorist unter Dammrosch ein Chorwerk von Ihnen gesungen, welches sehr schön ist, Sie werden keine Schwierigkeiten mit Ihrem Gepäck haben." So war es auch tatsächlich.
Kaum hatte Bruch diese Episode hinter sich, als 7 Reporter an ihn herantraten und ihn mit Fragen bestürmten. „Sind Sie Max Bruch? Wie war die Überfahrt? Waren Sie seekrank? Was machen Sie in Amerika? Wie lange denken Sie, hier zu bleiben?" Er beantwortete, so gut er konnte, alle Fragen und es wurde alles zu Papier gebracht und stand tags darauf in allen gelesenen Zeitungen der großen amerikanischen Städte, wohin der betreffende Reporter sofort das Interview mit Bruch depeschiert hatte. In Sondershausen hatte Bruch ein hochgelegenes Häuschen gemietet, in dem er mit seiner Schwester, die ihm die Wirtschaft führte, hauste. Jetzt noch erzählt man, daß er sein erstes Violinkonzert dort komponiert habe. Tatsächlich hat er es dort nur vollendet. Die Billigkeit war damals beispiellos. Bruch bezahlte für das ganze Häuschen mit herrlichster Aussicht auf den Brocken nur 18 Thaler. Ein Mitglied der Kapelle hatte 200 Thaler Jahresgehalt, einige Schweine und ein kleines Häuschen. Das genügte ihm zur Heimat und bald schrien die Kinder mit den jungen Schweinchen um die Wette.
Als Bruch die Stellung in Sondershausen verließ, fragte Brahms bei ihm an, ob er sich bewerben solle. Bruch riet ihm ab, weil er sich nicht vorstellen konnte, daß Brahms in diese Hofluft hineinpassen würde.
Bei einem meiner Besuche kam die Titelsucht mancher Musiker zur Sprache. Max Bruch, der selbst Professor, Senator und Doktor geworden war, machte sich darüber lustig und erzählte, er habe nicht genug staunen können, daß der berühmte Dirigent Fritz Steinbach mit seinem in Köln a. Rh. erworbenen Titel „Generalmusikdirektor" nicht zufrieden sei, sondern auch noch Kgl. Preuß. Generalmusikdirektor werden wolle. Max Bruch sagte ihm: „Ich werde Sie unter Fortlassung des Musikdirektors nun kurzweg „General" nennen, wenn es Ihnen nicht genügt Fritz Steinbach zu sein."
Max Bruch gehörte zu den belesensten und vielseitigsten Menschen, die ich kennen gelernt habe. Als ich, seiner Einladung Folge leistend, im Herbst 1909 acht Tage sein Gast in Oberhof war, beherbergte er gleichzeitig einen jungen Archäologen Dr. Groenert, mit dem er stundenlang fachkundig diskutierte. Die Vormittage benutzte er zum Komponieren, nachmittags und abends machten wir gemeinsame Spaziergänge in die herrlichen Wälder, oder saßen in anregender Unterhaltung mit ihm und seiner Familie beisammen. Er konnte stundenlang erzählen und anregend plaudern, begeisterte sich für alles Schöne, verurteilte aber mit jugendlichem Überschwange und leidenschaftlicher Heftigkeit alles, was seinem Geschmack und seinem Empfinden widersprach. Die Partitur eines Violonkonzertes, das ihm von einem damals modernen Komponisten zugesandt worden war, hatte er kaum ge-

sehen, als er sich sofort des Werkes wieder zu entledigen suchte, das ihm, wie er sagte, „körperliche Schmerzen" verursacht hatte. „Die wenigen Jahre, die ich noch zu leben habe", rief er aus, „will ich mit reiner Kunst und edler Musik, nicht mit scheußlichen Mißklängen mich beschäftigen." Nach Berlin zurückgekehrt, lud er mich ein, einer seiner Unterrichtsstunden in der Hochschule beizuwohnen. Diese Stunde wird mir ewig unvergeßlich bleiben. Er spielte seinen Schülern den ersten Satz des Klaviertrios in B-dur op. 97 von Beethoven vor und erklärte mit unbeschreiblicher Begeisterung und Leidenschaft die Schönheiten dieses Stückes. Nach der Stunde bat er mich, ihn noch ein Stückchen zu begleiten und schwärmte noch lange von der überwältigenden Größe des besprochenen Werkes, von dem er sagte: „Solche Werke entstehen nur, wenn höchste Begabung, höchstes Können, kunstvolle Arbeit und genialste Gedanken sich vereinen. Freilich ist dann immer noch ein Unterschied, ob die Gedanken von Beethoven oder einem andern sind. Solche Werke beweisen, daß wir in der Musik ein Mittel besitzen, auch in größter Trauer und Erdenpein uns zum Himmel erheben zu können."

Sonderbar ist es, daß Bruch nicht nur alle Kompositionen von Wagner und dessen Nachfolgern auf das Entschiedenste ablehnte, sondern auch Johann Sebastian Bach sehr unterschätzte. Er ließ Bach nur als Chorkomponisten gelten und äußerte sich einmal wörtlich: „Ein Takt von Mozart ist mir lieber als das ganze wohltemperierte Klavier."

Die Einberufung zum Heeresdienste riß mich aus Beruf, Arbeiten und aus dem Kreise meiner Familie und Freunde. Als ich nach dem Kriege wieder den ersten Besuch bei Bruch machte, war er durch den Verlust seiner aufopfernden, treuen Lebensgefährtin in tiefe Trauer versetzt. Eine Schwester der Verstorbenen führte ihm die Wirtschaft und bemühte sich, dem greisen Komponisten seine traurige Lage durch liebevolle Pflege zu erleichtern. Er war aus dem sonnenlosen Arbeitszimmer seiner Wohnung in Friedenau mit seinem Schreibtisch in das gleichzeitig als Eßzimmer dienende freundliche, helle Vorderzimmer übersiedelt und mit verschiedenen Kompositionsentwürfen beschäftigt. In der Arbeit suchte und fand er das einzige Mittel, den herben Verlust zu verschmerzen, der ihn umso schwerer traf, als wenige Jahre vorher sein hochbegabter zweiter Sohn, Hans Bruch, der in jungen Jahren schon sich einen Namen als Maler gemacht hatte, an einer Blutvergiftung gestorben war. Die letzte Liebestat der Frau Bruch für ihren Gatten bestand noch darin, daß sie ein großes Gemälde, welches der verstorbene Sohn gegen gutes Honorar verkauft hatte, zurück erwarb und ihrem Gatten zum Geburtstag schenkte. Als Prof. Bruch mir die letzten Stunden und das Begräbnis seiner Gattin schilderte, die durch 40 Jahre Freud und Leid mit ihm geteilt hatte, flossen ihm die Tränen in den weißen Bart und auch ich konnte mich tiefster Rührung nicht erwehren.

Ich habe niemanden gekannt, der bis ins hohe Greisenalter hinein solche Begeisterung für das wahrhaft Schöne, solch temperamentvolle Abwehr gegen alles Häß-



Max Bruch mit Frau und Tochter Oberhof i. Th. 1911

liche zu äußern imstande gewesen wäre wie Max Bruch. Er kannte keine Rücksicht im Verfechten seiner Überzeugung und war unter keinen Umständen zu bewegen, dieselbe aus praktischen Gründen zu verleugnen. Als Nachfolger von Bernhard Scholz 1883 zum Dirigenten des Orchestervereins in Breslau berufen, hatte er gegen die Einmischung verschiedener einflußreicher Dilettanten derart zu kämpfen, daß er schließlich nach 7jähriger erfolgreicher Tätigkeit seiner Überzeugung die sichere Stellung opferte. Er zog mit seiner Frau und 4 Kindern nach Berlin, wo er ein volles Jahr ohne Verdienst blieb und in solche Not geriet, daß er auf die Worte seiner Frau: „Seit wir in Berlin sind, haben die Kinder viel besseren Appetit" seufzend zur Antwort gab: „Das auch noch." So knapp waren damals die Mittel des schon rühmlich bekannten Komponisten. Aus seiner Not befreite ihn 1891 die Berufung an die Hochschule für Musik, an der Max Bruch bis zum Jahre 1910 mit steigendem Ansehen erfolgreich wirkte.

In letzter Zeit wurde mehrfach behauptet, daß Bruch jüdische Vorfahren gehabt habe. Diesen böswilligen Verleumdungen haben seine 3 noch lebenden Kinder durch

eine öffentliche Erklärung ein Ende gemacht, worin nachgewiesen wird, daß Buchs Vater und Großvater evangelische Pfarrer gewesen sind, von denen er selbst mir auch erzählt hat.
Alle, die ihm nahegestanden haben, müssen dem feinsinnigen, edelmütigen Menschen und Künstler ein treues, liebevolles Andenken bewahren. Ich werde die schönen Stunden des anregenden Verkehrs mit dem vielseitig gebildeten, mitteilsamen und immer hilfsbereiten Meister stets zu den genußreichsten, wertvollsten meines Lebens zählen.

Stätten deutscher Musikkultur:

DAS VOGTLAND ALS HEIMAT DER DEUTSCHEN INSTRUMENTENBAUKUNST

VON RUDOLF ERAS

Die beiden alten Handelsstraßen, an deren Kreuzungsstelle die fränkische Siedlung Markneukirchen im Mittelalter zum Städtchen gedieh, mögen die Lage des vogtländischen Musikwinkels klären helfen: Die eine führte in der Nord-Süd-Richtung von Leipzig über Zwickau — Markneukirchen nach Eger und von da ins Bayrische hinein nach Regensburg; die andere verlief von Hof ostwärts nach Bad Elster und dann über all die bekannten Musikinstrumentenstädtchen Adorf — Markneukirchen — Erlbach — Klingenthal — Graslitz weiter ins Erzgebirge oder nach Karlsbad. Später wurden jedoch diese beiden Straßen durch einen unglücklichen Grenzverlauf zwischen Sachsen und Böhmen, der heutigen Tschechoslowakei, mehrfach durchschnitten, wodurch sie an Bedeutung verloren. So sind vor allem Markneukirchen und Klingenthal, die beiden Hauptsitze des deutschen Musikinstrumentenbaues, etwas abseits der großen Verkehrslinien geraten, obwohl sie bis zum Weltkrieg mit ihren Riesenumsätzen — Markneukirchen mit 8000 Einwohnern hatte ein Postamt erster Klasse! — am Handelsverkehr hervorragenden Anteil hatten. Freilich waren die guten alten Vogtländer nicht ganz unschuldig an diesem Zustand, denn sie waren bald nach den ersten Erfolgen ihres neuen Handwerks ängstlich darauf bedacht, daß ihre Kunst nicht verschleppt würde, weshalb sie jeden Fremden von nah und fern mit Mißtrauen betrachteten, wie manchem Dokument aus alter Zeit zu entnehmen ist. Auf diese Sorge um die Verschleppung ist auch die verhältnismäßig frühzeitige Entwicklung eines strengen Innungswesens zurückzuführen, die sich andererseits jedoch als segensreich erwies, weil sie die Grundlage für ein geordnetes, „wohllöbliches“ und kunstreiches Handwerk bildete. Beachtlich an der Innungsgründung ist, daß ihr eine nur recht kurze Entwicklungszeit des Instrumentenbaues vorausgegangen war, die zudem in der Zeit des dreißigjährigen Krieges lag.
„Es bleibt schicksalhaft bedeutsam“, sagt Wild in seiner schönen Chronik von Markneukirchen, „wie aus eben jener geschichtlichen Bewegung, die das Leidensmeer des



1



2



3



4

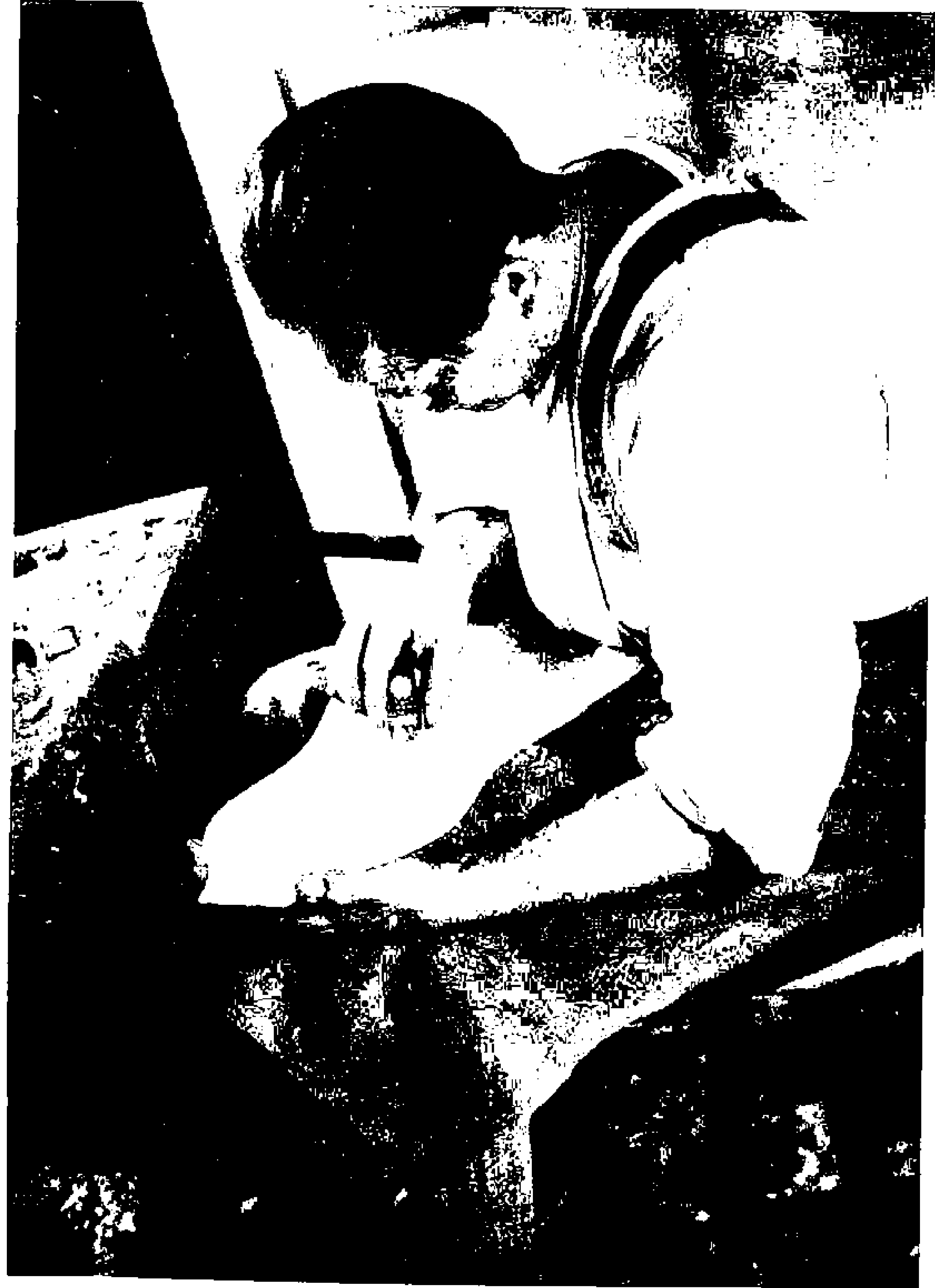


5



6

Instrumentenmacher bei der Arbeit. Obere Reihe, Bild 1: Bogenmacherwerkstatt. Bild 2: Holzblasinstrumentenmacher. Vom Vater vererbt sich das Handwerk auf den Sohn. Bild 3: Ein Steg wird aufgeschnitten. Untere Reihe, Bild 4: Einsetzen der Ventile. Bild 5: Ausgießen der Schallröhre eines Blechblasinstruments mit Blei – die Vorarbeit zum Biegen der Röhren. Bild 6: Geigenmacher gibt mit vorsichtigen Schnitten dem Baßbalken die richtige Höhe. (Aufn.: Rud. Eras)



Die Decke einer Altgambe wird gewölbt und mit einem kleinen Hobel in die rechten Stärkeverhältnisse gebracht. (Aus einer Markneukirchener Werkstatt. Aufnahme: Jutta Selle, Berlin)



Auch bei der Blockflöte, die in den letzten Jahren als Haus- und Jugendmusikinstrument eine ungeahnte Verbreitung fand, erwies das Vogtland wieder seine führende Stellung im deutschen Instrumentenbau. (Bärenreiter-Bildarchiv)

Großen Krieges geboren hatte, aus der Gegenreformation, die große Schicksalswende für unser scheinbar zukunftsloses Städtlein hervorging. Die Exulantenbewegung ist es, der Markneukirchen seine fernere glückliche Entwicklung zu verdanken hat." Die Exulanten kamen aus Kärnten und Böhmen in den Jahren 1604 bis 1652, in diesem letzten Jahre die bei weitem meisten. Mit ihnen kamen aus dem benachbarten Egerlande zahlreiche Instrumentenmacher, die dort in den Städten Schönbach und Graslitz (den jeweils südlichen Nachbarstädten Markneukirchens und Klingenthals) seit etwa einem Jahrhundert allerlei Musikinstrumente bauten. Dieses Handwerk mag, wie das der Schnitzer und Holzbitzler, aus dem Holzreichtum der großen Erzgebirgswälder heraus entstanden sein, so wie es auch im oberbayrischen Mittenwald der Fall war.
Da die Bewohner des Egerlandes ebenfalls von der gleichen fränkischen Auswanderungswelle herstammen, durch die auch das Vogtland besiedelt wurde, kam gleiches Blut und Volkstum wieder zueinander — allerdings nach etwa 500 Jahren, in denen sich jede Siedlergruppe eigenständig in ihrer neuen Umgebung entwickelt hatte. Mit den Exulanten dürften tüchtige, wertvolle Menschen ins Vogtland gekommen sein, die aufrecht die einmal gewonnene Überzeugung vertraten und wagemutig genug waren, eine neue Existenz dort zu gründen, wo sie dieser Überzeugung ungestört leben konnten. Diese wertvollen Eigenschaften dürften ein Grund für die überaus rasche und günstige Entwicklung ihres Handwerkes in der neuen Heimat gewesen sein, die bereits nach 25 Jahren — im Jahre 1677 — zur Bildung der sehr einflußreichen Innung führte und nach weiteren 100 Jahren zur Bildung einer Saitenmacher-Innung mit bedeutender Saitenherstellung, die doch bis dahin noch ein Monopol der Italiener gewesen war.
Einen anderen Grund müssen wir in der Zeit selbst suchen. Der 30jährige Krieg hatte zwar Deutschland verwüstet an Land und Menschen, wie an seiner Kultur. Nur die Musik — wir brauchen nur an die „drei großen S" etwa zu denken — bleibt lebenskräftig und darüber hinaus schöpferisch in der Prägung eines neuen Stiles, des einzigen wirklich neuen Kunststiles in der Barockzeit. — „Der Ausdruck wird in Melodie und Harmonie immer persönlicher, dem einmaligen Erleben entsprechender, man sucht das monologische Denken auch im solistischen Affektausdruck wiederzugeben, die Einzelstimme und die Violine erhalten ihre große Literatur in Arie und Sonate", sagt Moser. Den zahlreichen Komponisten und Geigenspielern — meist in Personalunion — treten ebensoviele Geigenbauer zur Seite. Zur gleichen Zeit wie in Markneukirchen werden in Klingenthal und Mittenwald Innungen oder Vereine gegründet, zur gleichen Zeit leben in Italien die großen Geigenbauerschulen auf unter Führung der Amati, Stradivari, Guadagnini, Gagliano, Guarneri u. a. und im französischen Mirecourt schließlich entsteht ein ähnliches Zunftwesen, wie in Markneukirchen und Mittenwald (den drei „M" im Geigenbau!).
Wenn auch die Geige und ihr Bau in der Zeit der Innungsgründungen bereits eine große Rolle spielt, so wird doch vom Meister auch noch der Bau einer Gambe und

einer Laute gefordert, und zwar muß er alle drei Instrumente ohne Tadel, rein in den Registern und in gelber Farbe ohne Flecken in drei Wochen zwischen morgen und abends 6 Uhr anfertigen — immerhin eine respektable Arbeitsleistung, die viel Geschick und Übung voraussetzt, zumal bei dem damaligen Stand der Kunstfertigkeit, die noch keinerlei Arbeitsteilung kannte, wie sie in der Verfallszeit des Geigenbaues im 19. Jahrhundert einsetzte.

Die damalige Arbeitsweise ging vom ganzen Stamm aus, der noch aus den vogtländischen Wäldern genommen wurde. Die Wahl fremden Holzes — vor allem aus den Wäldern Böhmens und der Karpathen — entsprang zwar höheren Klangansprüchen nach italienischen und Tiroler Vorbildern (Stainer), die eine verfeinerte Auswahl des Tonholzes zugrundelegen mußten. Mit dem gleichzeitig steigenden Bedarf an Instrumenten gingen die Geigenbauer, Lautenbauer und Holzblasinstrumentenbauer jedoch allmählich dazu über, sich das benötigte Holz immer mehr grob vorarbeiten zu lassen. Belief sich doch die Herstellung am Ende des 18. Jahrhunderts bereits auf etwa 18000 Geigen durch etwa 80 Meister mit ihren Gesellen und Lehrlingen, nach anderen Angaben, die sehr schwanken, auf etwa 10000 Stück durch 51 Meistern und 16 Gesellen und Lehrlinge. Klingenthal soll in dieser Zeit mindestens ebensoviele Meister und gebaute Instrumente aufzuweisen gehabt haben. Daneben arbeiteten noch 15 Meister an messingnen Blasinstrumenten, 24 an Holzblasinstrumenten und 30 an Darmsaiten, die 5000 Bund Saiten, nach anderen Angaben 30000 Bund Saiten hergestellt haben sollen.

Scheinen uns bereits diese Zahlen ungeheuer, so daß wir uns fragen, wo die Absatzgebiete dafür in dieser Zeit gewesen sein mögen, so geraten wir noch mehr in Erstaunen, wenn wir die Ergebnisse der industrialisierten Arbeitsweise hundert Jahre später betrachten. Die Zahlen gehen in die Millionen Stück, und sind nur durch einen sehr umfangreichen Export in alle Welt, vor allem nach Amerika bereits um 1800, zu erklären.

Doch zuvor wollen wir bei einigen Meistern der alten „wohllöblichen" Kunst und ihren Arbeiten verweilen, von denen wir einige im Gewerbemuseum zu Markneukirchen sehen können. Da hängen als älteste Geigen je zwei schöne Instrumente der berühmten Familien Ficker (von 1720 und 1757) und Pfretzschner (von 1736; ferner eine Viola von 1778). Eine hervorragende kleine Tenorgambe mit bedeutender Schnitzerei am Kopf verrät leider den Namen des Meisters nicht mehr, der sie so schön gebaut hat, daß manche Meister unserer Zeit an diesem Instrument das Gambenbauen wieder gelernt haben, als immer mehr Musikanten in den letzten Jahren nach neuen Gamben fragten, auf denen sie die Musik der Barockzeit auch im rechten Klang dieser Zeit wieder lebendig werden lassen wollten. Ebenso holt sich heute mancher Blasinstrumentenmacher eine der schönen Querflöten, Oboen oder Klarinetten, um sie schön und zart klingend nachzubauen, wie sie ihre — oft direkten — Vorfahren gedreht haben — Jäger, Schuster, Otto mit Namen, um nur einige zu nennen. Instrumente vogtländischer Meister treten im 19. Jahrhundert immer häufiger mit

neuen Ortsbezeichnungen auf: Die Freizügigkeit dieses Jahrhunderts setzte sich gegen die alten Innungsgesetze durch, und so finden wir in fast allen deutschen Städten vogtländische Meister, die unter günstigsten Lebens- und Schaffensbedingungen oft genug über den heimatlichen Leistungsdurchschnitt hinauswuchsen zu hoher Künstlerschaft. Ja, es war lange Zeit eine übrigens ganz natürliche Erscheinung, für die das Vogtland in keiner Weise verantwortlich zu machen sein konnte, daß die begabtesten und zielbewußtesten Instrumentenmacher sich mit den höchsten musikalischen Ansprüchen der großstädtischen Berufsmusiker an Ort und Stelle messen wollten, und so zwar einerseits als Söhne ihrer Heimat deren Ruf bestärkten, aber andererseits auch schwächten, zumal gleichzeitig mit dieser Erscheinung im 19. Jahrhundert eine Entwicklung zur ungeheuerlichsten Entpersönlichung und sinnlosesten Zusammensetzerei im Bau eines Werkstückes einsetzte, das wie kaum ein anderes in seinem Gelingen von den verschiedensten Faktoren abhängig ist, die in einem Kopf, in einer Hand gegeneinander abgewogen, geklärt und gestaltet werden müssen.

Waren es doch nicht mehr nur die Holzblöcke, die der Instrumentenmacher ohne Kenntnis der Wachstumsbedingungen des Baumes vom Holzhändler bezog: allmählich ließ man sich das Holz immer besser vorarbeiten bis zu weitgehendster Formgestaltung, an der der „Meister" eigentlich nur die letzte Hand anlegte, wobei er es allerdings in der Woche auf eine erstaunliche Anzahl von Instrumenten brachte. Der Meister als Erbauer trat gänzlich zurück und überließ den Namensruhm dem am Bau gänzlich unbeteiligten Händler. So findet der Besucher des Vogtlandes neben den Versandhäusern fast jedes Haus mit Namensschildern versehen, deren Berufsangaben ihn vielleicht in Erstaunen versetzen. Da ist der Schachtelmacher und Halsschnitzer (beide meist in Böhmen), die das Geigenkorpus und die Schnecke bauen und sie dem eigentlichen Geigenmacher liefern, der außerdem noch den Spanmacher, Griffbrettfabrikanten, Saiten- und Bestandteilmacher, Wirbeldreher, Stegschnitzer, Saitenmacher, Saitenspinner, Fröschelmacher (Bogenfrösche!) und Bogenmacher beansprucht. Die anderen Instrumentenmacher sind Kunden der Mundstückdreher, Schallstückmacher, Ventilmacher, Klappenmacher und wie sie noch alle heißen mögen!

Diese Arbeitsweise hatte ihren Höhepunkt vor dem Weltkriege und kurze Zeit noch einmal in der Inflation erreicht. Sie hat den Ruf der vogtländischen Musikinstrumente vor allem in den Augen und Ohren der Berufsmusiker so beeinträchtigt, daß sich die wirklichen Meister, die hiergeblieben waren, nur mit viel Idealismus und Zähigkeit im Kampfe gegen falsche Urteile behaupten konnten, die sich als Vorurteile gegen alle vogtländischen Instrumente richteten. Ihnen ist es zu danken, wenn für eine bessere Zukunft die handwerklich-künstlerische Tradition der guten alten Meister der Barockzeit erhalten geblieben ist.

Die Not in den Jahren nach der Inflation hatte eine zahlenmäßig bereits deutlich spürbare Abwanderung zur Folge, und so mancher Instrumentenmacher ist wiederum zum Exulanten, diesmal der Arbeitslosigkeit geworden. Vielen war es ver-

gönnt, wenigstens ihrer alten Liebe zur Musik weiterdienen zu können: So finden wir manchen Vogtländer unter den besten Musikern Deutschlands als Professor an einem Konservatorium, als Kapell- und Konzertmeister, Kammer- und Orchestermusiker. Seit zwei Jahren bestehen ganze Kapellen des Heeres und des Arbeitsdienstes aus Vogtländern. Ist es ein Wunder, wenn doch schon die Schulbuben in Markneukirchen, Erlbach und Klingenthal ihre eigenen Orchester haben, die heute als Jungvolkkapellen schon die Ehre hatten, vor ihrem Führer musizieren zu dürfen!
Und eben diese zuletzt genannten Kapellen im Heer, Arbeitsdienst und in der Partei haben für Arbeit im Vogtland gesorgt, dessen Handwerk sich diesen plötzlichen Anforderungen immer noch gewachsen zeigte. Ebenso brachte die Blockflötenbewegung Aufträge, die hunderte von Arbeitern mit hunderttausenden Blockflöten beschäftigten. Besonderen Auftrieb erhielt auch die Harmonikafabrikation jeder Art in Klingenthal. Nur die Geigenmacherei, das Ursprungshandwerk aller vogtländischen Instrumentenmacher, leidet noch schwer unter der Krise, die vor allem durch das Fehlen des Exportes entstanden ist. Aber auch hier möchte ich von einer „schicksalhaften Bedeutung" dieser Not im Sinne des obigen Zitates sprechen: So mancher Instrumentenmacher findet sich in dieser Notzeit, die ihm Mußestunden wider Willen verschafft, zurück zur besinnlichen, alles umfassenden Arbeit an seinem Instrument und damit zu jener echten Handwerkskunst, die den Ruf des Vogtlandes als einer Stätte der Musikkultur begründet hat. Er wird den Segen einer solchen Haltung nicht mehr verspüren und in Not sterben müssen, aber das Handwerk wird durch ihn leben.

DEUTSCHE OSTERLIEDER

VON CARL CLEWING

Christ ist er - stan - den von der mar - ter al - le, des

sollen wir al - le froh sein, Christ wil un-ser trost sein. Ky - ri - o - leis.

klingt es jauchzend durch die Jahrhunderte, und das „Kyrie eleison" wandelt sich zum österlichen Festjubel „Alleluja". Wir haben in dieser Osterweise das älteste deutsche Kirchenlied und eins der ältesten geistlichen Volkslieder überhaupt vor uns. Es war schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts bekannt und ist gewiß kurz darauf bereits der Liturgie einzelner Kirchen eingegliedert worden.
Dem Volke war an hohen Festtagen erlaubt, „in den Gang der Sequenzen mit einem deutschen Liede einzugreifen", und man hat sehr bald das alte, immer wieder

gesungene Osterlied in die lateinische Agende als zugehörig aufgenommen. Im 15. und 16. Jahrhundert findet sich bereits statt „Resurrexit Christus hodie" der Anfang unseres deutschen Osterliedes „Christ ist erstanden" in vielen Agenden gedruckt, und so lebt das Lied auch heute noch mit seinem deutschen Text in der katholischen Kirche fort. Lied und Weise gingen (seit 1529) im Original, nur in erweiterter Form, in den evangelischen Kirchengesang über, und wir finden nach der Reformation das Osterlied „Christ ist erstanden" ebenso in protestantischen wie in katholischen Gesangbüchern. Die Singweise, aus dorischer Tonart gehend, ist sehr alt, wahrscheinlich auch aus dem 12. Jahrhundert. Martin Luther sagt dazu: „Aller Lieder singt man sich mit der Zeit satt, aber das ‚Christ ist erstanden' muß man alle Jahre wieder singen."
Den schönsten vierstimmigen Satz hat uns Hans Leo Haßler (1608) hinterlassen.



„Ein schön altes Gesang" ist auch



dem Michael Praetorius (1609) ein herrliches, aus sieben Stimmen gewobenes Kleid umgelegt hat. Die heitere Melodie, so recht den christlichen Osterjubel aussingend und dem Volke besonders mundgerecht, haben wir als eine echte deutsche Volksweise anzusprechen, die ursprünglich dem deutschen Osterlied „von den heiligen drei Frauen" angehörte und mit dem deutschen Text im 14. Jahrhundert entstanden sein mag. Für die große Beliebtheit des Liedes und der Weise zeugen die zahlreichen Drucke in katholischen und protestantischen Gesangbüchern und die unzähligen Varianten im 16. und 17. Jahrhundert, die sich bald auf den Text, bald auf die (jonische) Weise des Alleluja beziehen. Der Text ist eine Verschmelzung des alten „Christ ist erstanden" und der geistlichen Ballade von den drei Marien an Jesu Grab.

Alle die Eigenschaften, die uns am Volksliede entzücken und die uns seine Eigenart so liebenswert machen, finden sich in diesen alten Texten: die knappe Darstellung des Geschehens, der nicht nachzuahmende plötzliche Wechsel der Vorstellungen und Gedankenbilder und vor allem die rührende Innigkeit der Empfindung. Der zunächst zitierte Text entstammt dem „Katholischen Gesangbüchlein, Constanz 1600".



Den Schluß jeder Strophe bildet im Original das Alleluja.

Es ging drei heilige Frauen,
sie wollten das Grab beschauen,
sie suchten den Herrn Jesum Christ,
der aller Welt ein Tröster ist.

Wer wälzt uns von des Grabes Tür
den großen Stein, der liegt dafür?
Alsbald sie aber kamen dar,
der Stein darvon gewälzet war.

Sie gingen zu dem Grab hinein
und sahen dar ein Englein fein
im Grab sitzen zur rechten Hand
in einem langen, weißen Gewand.

Sie sehr erschracken vor dem Gesicht,
der Engel sprach: „Nun fürcht euch nicht!
Ihr sucht den gekreuzigten Jesum Christ,
der von dem Tod erstanden ist.

Da sehet her in dieser Frist
das Ort, da er gelegen ist.
So geht nun hin und sagt's zur Stund
sein' Jüngern und tut's Petro kund.

In Gallileam heißt sie gan:
da will der Herr sich sehen lan."
Vom Grab sie gingen schnell hinaus.
Es kam sie an ein' Forcht und Graus.

Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
daß du vom Tod erstanden bist
und hast zerstört sein G'walt und Macht
und uns herwieder zum Leben bracht.

Aber noch gewaltiger mutet uns die ältere Fassung aus dem 14. Jahrhundert an, in der auch jede Strophe mit Alleluja schließt:

Es gingen drei Frewlach alſo fruh
sie gingen dem heiligen Grabe zu,
sie wollten den Herren salbun,
als Maria Magdalena hätt gethon.

Die Frewlach redtun all gemein:
„Wer wälzt uns ab dem Grab den Stein,
daß wir den Herren salbun
an Leib und allenthalbun?

Do sie kamen zu dem Grab,
von Salbun brachtn sie kostberlich Schatz,
das Grab fanden's offen ston:
Zwen Engel, die wasen wolgeton.

„Ihr Frewlach, ihr sollt erschrecken nit,
den ihr da suchent, den findent ihr nit,
schaunt an das weiße Kleid,
des zu dem Herren ward bereitt.

Ihr Frewlach, ihr sond nit abe lan,
ihr sond gen Gallilea gan,
gen Gallilea sond ihr gon,
da will sich Jesus schauen lon."

Maria Magdalena wollt nit abe lon,
sie wollt den Herren suchen thon:
Was 'gegnet ihr in kurzer Frist,
wenn unser Herr Jesus Christ

In aller Weis und Bäre,
als ob er ein Gärtner wäre;
er trug ein Grabun in seiner Hand,
als ob er wollt bauen ein ganzes Land.

„Sage du mir, Gärtner fein,
wo hast du gelassen den Herren mein?
Sage mir, wo hastu ihn gelan,
daß mir mein Herz ohn Kummer mög stan?"

Bald er das Wort uhser sprach,
sie sahe, das es Jesus was:
sie kniet nieder uf einen Stein:
sie hätt Gott den Herren funden allein.

„Maria Magdalena, berühr mich nit,
denn es ist an der Zeite nit!
Berühr mich nit mit deiner Hand,
bis daß ich komm in meines Vaters Land!"

Wie gewichtig und absonderlich klingen die schweren Endsilben, die unser Ohr unbetont zu hören gewohnt ist: salbun statt salben, red'tun statt redeten. Wie malt eine Zeile wie: „Wer wälzt uns ab dem Grab den Stein?" die Stimmung und den ganzen Vorgang! — Und wie steht der Herr vor uns, der ein „Grabun", ein Grabscheit, einen Spaten, in der Hand trägt, „als ob er wollt bauen ein ganzes Land". — Ein gewaltiges Stück deutscher Volkspoesie!

Eine empfindsamere und mehr schwärmerisch gerichtete Zeit, die des 17. und 18. Jahrhunderts, hat sich besonders den Gang nach Emmaus zur dichterischen Darstellung gewählt.



„O liebster Pilgrim Jesu Christ" singt Johann Scheffler (Angelus Silesius), † 1677, auf die Melodie von Nikolaus Hermann, 1560. Die schönste Strophe seiner Dichtung lautet:

Es hat der Tag sich sehr geneigt,
Die Nacht sich schon von ferne zeigt;

Drum wollest du, o wahres Licht,
Mich Armen ja verlassen nicht.

Der angeführte Tonsatz ist enthalten in Johann Sebastian Bachs Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“.

An das Erleben der Jünger knüpft Johann Neunherz († 1737) seine trostreichen Verse. Er beginnt mit der Schilderung:

Zween der Jün=ger gehn mit Seh=nen ü=ber Feld nach Em=ma=us.
Ih=re Au=gen sind voll Trä=nen, ih=re Her=zen voll Verdruß

und steigert sich am Schlusse zu Worten, die den Zauber tiefster, kindlichster Gläubigkeit ausstrahlen. Wie wohltuend empfinden wir die äußerste Schlichtheit des Ausdrucks, die Einfachheit der künstlerischen Mittel in den Strophen:

Tröste alle, die voll Jammer einsam durch die Fluren gehn,
oder in der stillen Kammer tiefbekümmert zu dir flehn!
Wenn sie von der Welt sich trennen, daß sie satt sich weinen können,
so sprich ihrer Seele zu: Liebes Kind, was trauerst du?
Hilf, wenn es will Abend werden und der Lebenstag sich neigt,
wenn dem dunklen Aug auf Erden nirgends sich ein Helfer zeigt;
bleib alsdann in unsrer Mitten, wie dich deine Jünger bitten.
Dank sei dir, o lieber Gast, daß du mich getröstet hast.

Die Melodie und der schöne, vierstimmige Tonsatz finden sich in dem Choralbuch von Johann Gottfried Schicht (1753—1823).

Wie sich das Halleluja, der „gehäufte“ Osterjubel der christlichen Kirche, im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat, mögen zwei gegensätzliche Beispiele zeigen:

Hal=le=lu=ja!

Ky=rie e=leis.

(12. Jahrhundert), Satz von H. L. Haßler (1564—1612).



aus Schemellis Gesangbuch 1736 von Freylinghausen (1714), redigiert von Joh. Seb. Bach.

Das erste Beispiel, das dem alten „Christ ist erstanden" angehört, zeigt noch die ganze Strenge seiner Zeit. Der Jubel klingt gedämpft, als traue er sich noch nicht heraus. Die schweren Akkorde haben noch nicht vergessen, daß ursprünglich das „Kyrie eleison", das „Herr, erbarme dich unser", aus ihnen gesprochen hat. Weil die singende Seele des Volkes diesen Mangel spürte, hat sie die ersten sechs Takte des dritten Gesätzes ganz dem „Alleluja" gewidmet und kann sich nun in den Tönen der nur wenig veränderten oben angeführten Eingangsmelodie im Festjubel genug tun.

Viel leichter und freier fließt das „Alleluja" des 18. Jahrhunderts dahin. Der figurierte Satz verlangt eine leichte Beweglichkeit des Begleitinstruments, der Orgel. Wie ein Herrscher sitzt der Meisterorganist mit Allonge und Jabot an seinem Spieltisch, die Tasten der Orgel werden nicht mehr mit den Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen heruntergestemmt, wie in früheren Jahrhunderten, sondern, mit Pedal und zwei Manualen wohl bedient, läßt nun die Königin der Instrumente preislich ihre Stimme erschallen. —

Die Ostersonne des Jahres 1938 leuchtet uns Deutschen in vollendeter Gewißheit der herrlichen Auferstehung unseres großdeutschen Vaterlandes.

Ein deutscher Mann, Justus Gesenius (1601—1671), der die schlimmen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges erlebte, hat in seinem Liede

O Tod, wo ist dein Stachel nun?
Wo ist dein Sieg, o Hölle?

uns Verse geschenkt, die wie für unsre Zeit geschrieben scheinen:

Das ist die rechte Osterbeut',
der wir teilhaftig werden:
Fried', Freude, Heil, Gerechtigkeit
im Himmel und auf Erden!

Wir können dazu nur sagen: „Amen!"

Blick in die Zeit

DIE OSTMARK KEHRT HEIM

Mit blitzschnellem Entschluß hat unser Führer in wenigen entscheidungsschweren Tagen den jahrhundertealten Wunschtraum aller Deutschen verwirklicht: die deutsche Ostmark ist dem Reiche wiedergegeben, ein herrliches starkes Groß-Deutschland ist erstanden!

Die gewaltigen geschichtlichen, politischen und wirtschaftlichen Folgen dieser einzigartigen Tat Adolf Hitlers zu würdigen kann nicht unseres Amtes sein; wir beschränken uns darauf, in wenigen Zügen einige der wichtigsten Aufgaben zu schildern, vor die unser Fach nach der Wiedervereinigung der beiden Länder gestellt ist. Den mannigfachen sich hier ergebenden Problemen werden wir im Einzelnen noch in den folgenden Heften der „Deutschen Musikkultur" besondere Beachtung schenken. —

Eine Tatsache steht unumstößlich fest: das künstlerische Schaffen Österreichs ist stets als ein Ausdruck urdeutschen Wesens empfunden worden. Dies gilt in noch gesteigertem Maße von der Tonkunst: in ihrem Bereiche hatte die politische Grenze zwischen den beiden deutschen Landen keine Gültigkeit. Wer wollte es wagen zu behaupten, die Werke eines Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wolf, Bruckner, — von Strauß und Lanner ganz zu schweigen — offenbarten nicht in jedem Takt ihre deutsche Seele? — Schärfer noch als die Kunst- und Unterhaltungsmusik tritt die alte Stammesverwandtschaft in der Volksmusik zu Tage; die Volksliedforschung hat unter Beweis gestellt, daß der gleiche Liedtypus im bajuwarischen Raume — dem Gebiete der bayrischen und österreichischen Alpen — verbreitet ist. Sie wird durch noch intensivere Tätigkeit des Sammelns und Sichtens manches Kleinod aus dem reichen Liederschatze Tirols, Kärntens, der Steiermark, Ober- und Niederösterreichs bescheren. — Eine neue Vereinheitlichung wird das Denkmäler-Unternehmen durch die Einbeziehung Österreichs in den Kreis der beteiligten Länder bzw. Landschaften erfahren. Hocherfreulich ist für die Forschung schließlich der erleichterte Zugang zu den unübersehbaren Schätzen an Musikhandschriften und -drucken, die in den öffentlichen und privaten Bibliotheken, Sammlungen, Museen und Archiven bewahrt werden, und zu jenen bekannten Stätten der Geburt oder des Wirkens gerade unserer größten Meister. —

Ganz gewaltig ist die Arbeitslast, die die zuständigen Stellen hinsichtlich der organisatorischen Erfassung, kulturpolitischen Ausrichtung und künstlerischen Schulung auf sämtlichen Gebieten des musikalischen Lebens zu bewältigen haben werden. Wie in den anderen Bezirken der österreichischen Kulturpolitik, hat sich auch in der Musik der Jude maßgebenden Einfluß zu sichern verstanden. Kein Wunder, daß Forschung, Unterricht und Musikleben in jenem hohen Grade überfremdet waren, den wir im alten Reich noch von der Systemzeit her in böser Erinnerung haben. Soweit er nicht schon erfolgt ist, wird hier in nächster Zukunft ein notwendiger Reinigungsprozeß grundlegenden Wandel schaffen und den Weg frei machen für eine neue Generation, die, zuverlässig nach Gesinnung und Leistung, ihr Bestes hergeben wird im Dienste an der unvergänglichen deutschen Tonkunst. An welcher Stelle immer diese Kollegen wirken mögen, — als ausübende Künstler, Erzieher, Schriftsteller, Forscher oder in Handwerk und Handel, — wir grüßen sie als unsere Berufskameraden, die nunmehr Teil haben werden an dem großen kulturellen Aufbauwerk, und heißen sie herzlich willkommen im Großdeutschland Adolf Hitlers! JWSch.

UM ROBERT SCHUMANNS VIOLINKONZERT

Es gibt in den freien Demokratieen der westlichen Nachbarländer außer den politischen Weltgouvernanten auch kulturelle Haremswächter, die von Zeit zu Zeit für ihre verwaschenen „Freiheits"-Begriffe auf die Barrikaden ziehen müssen, um ihren Haß gegen das Dritte Reich doch irgendwie abzureagieren.

„Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!" Diesmal stimmen sie ihren mißtönenden und höchst unangebrachten Chorus hinter der biedermännischen Maske „ernster Musikfreunde" an,

um als Gralshüter einer sogenannten „Pietät" Kritik daran zu üben, daß das **Violinkonzert von Schumann,**[1] dessen glanzvolle Uraufführung wir im Herbst vorigen Jahres anläßlich der Tagung der Reichskulturkammer erlebten, entgegen der klaren Willensmeinung von Klara Schumann, Brahms und Joachim dennoch veröffentlicht worden sei. Es gelang diesen vorzüglich maskierten Gangstern sogar, die hochbetagte Tochter Eugenie Schumann in einer Fachzeitschrift[2] zu einer „Erklärung" zu veranlassen, die für die deutsche Fachwelt hätte Anlaß geben können, aus ihrer bisher beobachteten Zurückhaltung herauszutreten: sie kann angesichts einer völlig klaren und einwandfreien Sachlage füglich darauf verzichten und sich ihrerseits auf die Feststellung beschränken, daß die ehrwürdige Greisin ohne Zweifel das frivole Spiel der musikalischen Dunkelmänner nicht durchschaute, das ihr eine „Erklärung" abnötigte, deren Inhalt im Widerspruch zu ihren Äußerungen gegenüber amtlichen Stellen steht. Jenseits aller Rechtsstreitigkeiten bleibt jedoch die Frage offen: Ist ein Vorwurf mangelnder Pietät gegenüber dem Urteilsspruch der Freunde Brahms und Joachim, dem sich die Witwe des Meisters anschloß, berechtigt? Hierzu wäre gewiß manches von der deutschen Musikwelt, die allein schließlich über diese heiklen Dinge zu richten hat, zu bemerken; wir wollen jedoch einen Ausländer zu Worte kommen lassen, der sich gerade über diese Seite des „Falles" in einem Brief an die „Times"[3] unmißverständlich ausgesprochen hat: es ist der englische Komponist und Dirigent Donald Francis **Tovey**: bestimmt ein unverdächtiger Zeuge; genoß er doch in ungewöhnlichem Maße die Gunst und Förderung Joachims. Seinen Ausführungen haben wir nichts hinzuzufügen.

„An den Herausgeber der ‚Times'. Schumanns letztes Konzert.

„Eugenie Schumanns „einfache Feststellung" über ihres Vaters letzte Komposition schließt die Debatte nicht ab, sondern muß das tiefe Mitgefühl jedes Menschen von anständiger Gesinnung hervorrufen. Sie fragt, wie die Drei (ihre Mutter, Joachim und Brahms) den Mut für ihren Entscheid finden konnten, daß das Konzert niemals veröffentlicht werden sollte; und sie antwortet: ‚Allein in der Liebe, der Treue, der Hochschätzung für den Toten, der nie anders als mit dem höchsten Maßstab gemessen sein wollte.'

Eugenie Schumann beweist mit ihrer Feststellung, daß sie sich selbst zu ihnen rechnet, aber sie erkennt, daß das Unglück, so wie es ist, nun einmal geschehen ist. Und ich — sowie alle, die ihren Protest gelesen haben — wollte mir die Frage erlauben, mit Nachsicht zu überlegen, ob nicht die Zeit gekommen ist, in der dieselbe Pietät, die die drei großen Apostel ihres Vaters zu ihrer Entscheidung veranlaßte, sie nunmehr zum Gegenteil bekehren könnte... Tun wir dem Andenken des Komponisten Unrecht oder schaden wir seinem Ruhm, wenn wir sein letztes Werk jetzt aufführen?

Die Gefahr der Ungerechtigkeit betrifft nicht mehr Schumann; wir geraten nun in die Gefahr einer größeren Ungerechtigkeit gegen die loyalen Freunde, die, wie Eugenie Schumann sagt, die Veröffentlichung für alle Zeit verboten sehen wollten. Versuchen wir, ihre Auffassung der Lage zu verstehen. Es war nicht Schumanns eigener Wunsch, daß das Werk unterdrückt werden sollte, aber seine ihm ergebenen Freunde hatten Grund zur Annahme, daß das Werk selbst schmerzliches Zeugnis dafür gäbe, daß Schumanns eigener Beurteilung seiner Tauglichkeit nicht zu trauen war. Und — ganz abgesehen von seinen letzten Werken — wurde ihnen dieser Glaube brutal aufgezwungen durch Kritiker, denen es ewig zur Schande gereichen wird, daß sie ihrer Verachtung sämtlicher Schumann'scher Kompositionen Ausdruck gaben, indem sie auf die Art seiner letzten Krankheit hinwiesen. In jenen vergangenen Tagen würde es unklug gewesen sein, ein Violinkonzert zu spielen, dessen Stil anerkanntermaßen keine Rücksicht auf äußeren Effekt nimmt, selbst wenn es so leicht wiederzugeben wäre wie die wohlbekannte Phantasie für Violine und Orchester (op. 131), die Schumann veröffentlichte und die Joachim und zeitgenössische Geigenvirtuosen mit solcher Liebe betrachtet haben. daß sie sie mit Erfolg zu Gehör gebracht haben. Im Jahre 1898 schrieb Joachim die Analyse, auf die sich

[1] Mainz 1937 B. Schott's Söhne
[2] Schweizerische Musikzeitung 78. Jg. H. 1, S. 8 ff.
[3] Schumann's Last Concerto, in: „The Times" v. 24. Januar 1938 p. 18

Eugenie Schumann bezieht und die in Mosers Biographie aufgenommen ist. Sie ist, wie sie sagt, jedem Laien verständlich, und was die Kritik des Konzerts anbetrifft, so ist sie nicht schärfer, als sie grundlegend und einfühlend ist. Bei aller Schwierigkeit würde es, mit einigen musikalischen Anmerkungen versehen, eine ideale Nummer im Konzertprogramm für die Zuhörer bilden. In aller Bescheidenheit wage ich vorzuschlagen, daß als das einzig Richtige die Erlaubnis nachgesucht wird, das Konzert, so wie es jetzt ist, in jeder Aufführung notengetreu wiederzugeben. Es würde sich klar herausstellen, daß eine Kritik, die 1898 geschrieben wurde, kurz nach dem Tode von Brahms, der selbst ängstlich jeden sichtbaren Papierschnipsel seiner eigenen unvollendeten oder unreifen Manuskripte vernichtete, in Bezug auf die Ungleichmäßigkeit des Werkes wohl berechtigt sein könnte, ohne jedoch den Grund dafür zu geben, daß im Jahre 1938 seine zugestandenermaßen wunderschönen Stellen an unser Ohr dringen dürften. Was die „kranken Züge" des Werkes anbetrifft, so sind die drei Hüter von Schumanns Ruf nicht dafür zu tadeln, daß sie zuviel wissen. Wir, die wir nicht ihre traurigen Erfahrungen von Schumanns letzten Tagen teilen, sind nicht in der Lage, uns für bessere Beurteiler jener Frage von relativem Wert in Schumanns Kunst zu halten als sie selbst. Aber wir haben gelebt von „Umwertung von Werten", — in der Musik wie in andern Bereichen des Lebens, und wir haben Dinge erlebt, die unvergleichlich viel schlimmer waren als die schlimmsten Prophezeihungen jener Drei; das viele Gute in der modernen Musik ist in einer Sprache geschrieben, die sie als Musik überhaupt nicht verstehen könnten, ebensowenig, wie Palestrina imstande gewesen wäre, die Musik der „Götterdämmerung" anzuerkennen.

Für uns mögen in Schumanns Violinkonzert unausgeglichene Stellen vorhanden sein;.. ob aus Mangel an eigenem Gefühl oder ob aus der Überzeugung, daß das historische Zeugnis zwecklos ist, — wir sehen in ihnen nichts Krankhaftes. Im Gegenteil: das Konzert scheint mir (als Musiker für mich selbst gesprochen) ein Beweis, daß Gehirn und Geist nicht identisch sind; daß Schumann für seine Gesundheit mit heldenhaftem Einsatz so lange kämpfte, wie er überhaupt die Ausdauer hatte zu komponieren; und daß die unverkennbaren Schwächen dieses Konzertes weit übertroffen werden durch die wundervollen Züge, die Joachim selbst darin fand.

Eugenie Schumann hat selbst ein sehr schönes Buch geschrieben, in dem sie die entschiedene Gesundheit ihres Vaters während seines Lebens betont und von seinem Bild die Spinnweben fortwischt, die sentimentales Geschwätz und Neugier, die ärztliche Journale durchforschten, gesponnen haben. Dürfen wir nicht in aller Bescheidenheit hoffen, daß sie unsere Begeisterung für das Konzert annehmen wird als ein Zeugnis desselben Geistes, der sie so bewegt?

In der häßlichen Welt ästhetischer Moden war Schumanns Ruhm vor noch nicht langer Zeit von einem Dunkel überschattet, das nach Ansicht derer, die nur Orchesterwerke gelten lassen wollen, verderblich schien. Noch weiter: die antiromantische Reaktion hat das Dunkel noch mehr vertieft. Aber Schumanns musikalisches Genie bricht sich Bahn mit unwiderstehlicher Gewalt. Bekennen wir uns mutig zu seinem Violinkonzert, zu Brahms wundervoller Beschreibung von seinem letzten Thema, demjenigen, zu dem Brahms eine Anzahl berühmter Variationen schrieb und welches dem langsam bewegten Thema seines Konzertes ähnlich ist. Schumanns eigene Variationen enthielt Brahms uns vor, indem er äußerte: „Hier (er meinte den kleinen Band nachgelassener Fragmente) sagt die sanfte innige Melodie genug." Und doch mögen wir ein wirkliches Bedürfnis nach dem sehr heroischen und nicht weniger innigen Gehalt des Konzertes fühlen und uns Brahms' Ausspruch anschließen:

‚Es spricht zu uns wie ein Genius mit freundlichem Lebewohl beim Abschiednehmen, und wir erinnern uns mit Ehrfurcht und tiefer Bewegung des berühmten Mannes und Künstlers.'

Donald Francis Tovey."

JWSch.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

TONPHYSIOLOGISMUS UND MUSIKERKENNTNIS

Eine Stellungnahme zu Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ (Mainz 1937, B. Schott's Söhne).

Vor etwa einem halben Jahr erschien, mit Spannung erwartet, die „Unterweisung im Tonsatz“ von Paul Hindemith. Die Fachkreise stürzten sich auf das Werk, die wenigen Besprechungsexemplare waren rasch vergriffen. Während in der Auslandspresse die Gedanken und Theorien des Verfassers lebhaft diskutiert wurden, blieb es in Deutschland bemerkenswert still. Kein Wunder; denn zu einer Zeit, in der gerade der sogenannte „Fall Hindemith“ die Gemüter bewegte, wäre eine Stellungnahme zu seinem Buch — sowohl in dem einen als auch in dem anderen Sinne — allzu leicht naheliegenden Mißdeutungen ausgesetzt gewesen.

Nach dem vor geraumer Zeit erfolgten Ausscheiden H.s aus dem Staatsdienst dürfte jetzt eine sachliche Auseinandersetzung mit den Problemen der „Unterweisung“ rein sachlich gewertet werden. Sie erscheint unbedingt erforderlich, da die erörterten Fragen keineswegs etwa peripherer Natur sind, sondern an die Grundlagen der musikalischen Theorie und an das Wesen unseres Musikempfindens rühren. An einem solchen Werke kann die verantwortungsbewußte Fachpresse auf die Dauer nicht vorübergehen, ohne Stellung zu nehmen; wir geben daher gern im Folgenden den Ausführungen unseres Mitarbeiters Dr. Herbst Raum, der sich mit wenigen grundsätzlichen Problemen des Hindemith'schen Buches beschäftigt. JWSch.

Wir erinnern uns, daß unser Musikschrifttum der Nachkriegszeit sehr von musikpsychologischen Fragestellungen bestürmt wurde. Sie gingen fast alle von der durchaus richtigen Tatsache aus, daß unser Erlebnisvermögen beim musikalischen Gesamtvorgang eine wichtige Rolle spielt. Diese Tatsache benutzte man jedoch zur Tragfläche für höchst fragwürdige Einfühlungstheorien, bei denen man geltend machte: Die Musik trete in den persönlichen Höreindrücken des erlebenden Subjekts „in Erscheinung“ und demzufolge könnten die wesentlichen Grundbeziehungen und Eigenschaften der Musik nur durch diese Erlebniseindrücke bestimmt werden, die nun im einzelnen zu beschreiben Aufgabe der Musikpsychologie sei. Daß derartige Versuche schon dort scheitern mußten, wo sich die Autoren über den Unterschied hinwegsetzten, der zwischen dem psychisch-bedingten Gegenstandsmoment der Musik und den rein persönlich-bedingten Erlebniseindrücken besteht, haben wir schon mehrfach in anderen Zusammenhängen betont. Was wir dabei stets noch nach der methodischen Seite hin bestätigt erhielten, war die Tatsache, daß man niemals von einem Einzelgebiet, wie hier von psychologischen Vorgängen aus das Wesen der Musik bestimmen kann, ehe man nicht zuvor festgestellt hat, ob überhaupt, und gegebenenfalls in welcher Weise ein derartiges, zunächst nichtmusikalisches Gebiet samt seinen Eigenschaften beim musikalischen Gesamtvorgang beteiligt ist.

Mutatis mutandis: Solche Bedenken müssen auch dann zutreffen, wenn ein Autor in gleicher Weise ein anderes und unter Umständen sogar „gegenteiliges“ Stoffgebiet zur Dominante seiner Musikerkenntnis stempelt, — wenn also jemand, wie in unserem Fall Paul Hindemith, tonphysikalische und tonphysiologische Vorgänge für die Bestimmung rein musikalischer Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten heranzieht, ohne vorher prinzipiell die Bedeutung, ja überhaupt die Bedeutungsmöglichkeit solcher tonphysikalischen Vorgänge für den musikalischen Gesamtvorgang festgestellt zu haben. Die Summe derartiger Unklarheiten kann deshalb ähnlich wie beim Musikpsychologismus nur als Tonpsychologismus bezeichnet und entsprechend zurückgewiesen werden.

Wir gehen damit von den Grundlagen aus, auf denen Hindemith seine musiktheoretische Zielsetzung aufbaut. Daß er die Übersicht der Darstellung mitunter durch sehr großzügige Vergleiche und Analogien erschwert und damit sogar die Grundtatsachen der menschlichen Wahrnehmung verkennt, sei nur am Rande bemerkt. Es möge hierbei der Hinweis genügen auf Sätze

wie: „Das Ohr hingegen erweist sich als einziges Sinnesorgan, das die Fähigkeit besitzt, Abmessungen und Proportionen mit unfehlbarer Zuverlässigkeit zu erkennen und zu beurteilen" oder „Dem Abstande der Planeten untereinander entsprechen in der Tonwelt die Intervalle. In ihrer melodischen Funktion gleichen die beiden aufeinanderfolgenden Töne eines Intervalls der Raumspanne zweier Sterne an verschiedenen Punkten ihrer Bahn, das harmonische Zusammenwirken der Tonabstände im Zusammenklang ist dagegen den geometrischen Figuren gleichzusetzen, die an jeweils einem bestimmten Zeitpunkt sich aus den Stellungen mehrerer Planeten ergeben".

Was also das Wesentliche betrifft, so bekennt sich Hindemith zu einer chromatischen Tonleiter und will die unendlichen Zusammenklangs- und Zusammenhangsmöglichkeiten dieser chromatischen Töne damit ordnen und rechtfertigen, daß er neben dieser Tonleiter die konsonierenden und dissonierenden Intervallverhältnisse, als die ordnende Kraft aller Klanggestaltung, aus der „Naturgebundenheit" der Schwingungsverhältnisse ableitet. Die „Natur" oder, wie Hindemith dann wenigstens richtiger sagen sollte, die vom Bewußtsein unabhängige Außenwelt schreibt so die Ordnung des musikalischen Materials vor; sie bestimmt mit den Obertönen und den (von Prof. Trautwein verdienstvoll erkannten, jedoch von Hindemith falsch eingesetzten) Kombinationstönen die Eigengesetzlichkeit der Klangbildung.

Schon allein die einfache Tatsache, daß wir keine Schwingungen, sondern Töne wahrnehmen, hätte den Buchverfasser bei der Verkopplung musikalischer und tonphysikalischer Vorgänge zur Vorsicht mahnen sollen. Denn unsere Tonwahrnehmungen sind durch keinerlei Wellenlängen und Schwingungsvorgänge charakterisiert, sondern ausschließlich durch tonliche Eigenschaften wie Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe usw. Selbstverständlich sind wir kausal an die „Ton"-Schwingungen der Außenwelt gebunden: Wir nehmen den Ton nur solange wahr, wie die Schwingungen andauern; desgleichen entspricht jeder Tonhöhe eine bestimmte Schwingungszahl usw. Jedoch ist diese kausale Bindung für unsere Tonwahrnehmung geradezu gleichgültig und zwar in folgender Hinsicht: Wenn wir sagen, wir nehmen im Gegensatz zu den Schwingungen der Außenwelt „nur" Töne wahr, so wollen wir damit nicht einen Gegensatz zwischen beiden Vorgängen, die ja kausal miteinander verbunden sind, behaupten. Wir haben lediglich auf die qualitative Veränderung hinzuweisen, die bei der Wahrnehmung dieser Schwingungen als eines bestimmten Tones vor sich geht und in erster Linie die Art und das Vermögen der menschlichen Wahrnehmung charakterisiert. Bei bzw. nach dieser qualitativen Veränderung handelt es sich dann um zwei verschiedene Gegenstände (Gegenstand als ein Etwas überhaupt), bei dem unser Wahrnehmungsvermögen geradezu die komplizierten Schwingungsverhältnisse vereinfacht. Maßgebend für die Musik ist in diesem Sinne stets der Ton, so, wie er mit seinen tonlichen Eigenschaften wahrgenommen wird, und keineswegs Schwingungsvorgänge außerhalb unserer Tonwahrnehmung (Tonbewußtsein). Wohl ist es vom Standpunkt der Welterkenntnis zweckmäßig, die physikalischen und physiologischen Vorgänge und Wahrnehmungsvoraussetzungen zu untersuchen und hierbei für die Organisation unserer psychophysischen Veranlagung erkennende Rückschlüsse zu ziehen. Solche Feststellungen aber zum gesetzgebenden Faktor für die musikalische Klanggestaltung zu erheben, ist ein in jeder Weise unzutreffendes Verfahren, was auch das Verhältnis zwischen Musikwahrnehmung und tonphysikalischen Erkenntnissen bestätigt: Denn zuerst haben wir Töne wahrgenommen, und erst dann hat uns der Physiker darauf aufmerksam gemacht, daß der gehörte Ton in Wirklichkeit (d. h. hier in der Außenwelt) lediglich auf Schwingungsvorgängen beruht. Wenn weiter der Physiker die jeweils geltenden Konsonanz- und Dissonanzklänge nachprüft, so stellt er fest, daß diesen Klängen in der Außenwelt ebenfalls „nur" bestimmte Schwingungsverhältnisse entsprechen. Niemals war es aber umgekehrt gewesen, daß sich unser Klangsinn an solchen (nur theoretisch feststellbaren) Schwingungsverhältnissen orientiert und daraufhin sein Konsonanz- und Dissonanzempfinden eingestellt hat. Ja, gerade deshalb, weil wir feste Tongebilde wahrnehmen und nicht die komplizierten Schwingungsverhältnisse als solche, werden wir über-

haupt in die Lage versetzt, die Töne, so, wie wir sie eben hören, weitgehend und mannigfach für die Gestaltung unserer musikalischen Klangbildung zu verwenden. Hier trifft das Wort zu: „Richtiges erscheint in verkehrter Form, aber zugleich durch diese verkehrte Form im hohen Maße praktisch verwendbar".

So sind die für die Musikgestaltung als Material in Frage kommenden Ton- und Intervallverhältnisse niemals eine Folgerung naturgebundener Schwingungserkenntnisse, sondern sie sind das Ergebnis einer kompositorischen Gestaltung und musikalisch-kulturellen Entwicklung. Deshalb ist es auch von Hindemith falsch, diese musikalisch-kulturellen Gestaltungs- und Entwicklungsbedingungen innerhalb der Feststellung des musikalischen Materials und der musikalischen Satzlehre als cura posterior hinzustellen. Eine Satzlehre hat vielmehr ihren Sinn als Auseinandersetzung mit einem wirklichen Material, dessen Zusammenhänge nur mit denjenigen Mitteln erkannt und begriffen werden können, die sich unmittelbar auf die Gestaltung und Entwicklung des betreffenden Materials ergeben. Glaubt nun Hindemith etwa, er sei auf Grund physikalischer Schwingungserkenntnisse (Erkenntnisse deshalb, weil wir ja die Schwingungsvorgänge nur „theoretisch" erkennen und nicht wahrnehmen und erleben können) zu seinem Klang- und Kompositionsstil gekommen? Hierauf mit Ja zu antworten, wäre geradezu unsinnig; und alle Ausflüchte mit dem Hinweis auf das „um so wichtigere unbewußte Hören" müssen diesen Vorwurf der Sinnwidrigkeit eher verstärken als entkräften. Nicht die Natur bietet uns in Form von Schwingungsvorgängen umgestaltete Töne zur musikalischen Gestaltung an und schreibt uns etwa die Konsonanz- und Dissonanzbedeutung der Klangverbindungen vor. Wir werden vielmehr in einen ganz bestimmten Klangstil — Klangstil als Summe der in einer Zeit geltenden Ton- und Intervallbeziehungen — hineingeboren und können, wie eben schon gesagt, diesen Klangstil nur mit den Mitteln begreifen und beherrschen lernen, die seine bisherige Entwicklung bedingt haben und seine weitere Umgestaltung bedingen werden. Hier sehen wir bereits, daß auch das Material der Musik nicht aus einzelnen Tönen besteht, sondern aus den so oder so gestalteten Ton- und Intervallbeziehungen und deren Bedeutung für unser Erlebnisvermögen. Musik beginnt in diesem Sinne nicht mit dem Klang oder gar dem Ton an sich, sondern bei der Auseinandersetzung unserer formbildenden Erlebniskräfte mit dem Klang, wobei die einzelnen Töne lediglich die tonlichen Gegebenheiten darstellen, auf dem der klingende — und nicht etwa der schwingende! — Charakter aller Musik beruht. Das musikalische Material ist danach eine Eigenschaft innerhalb dieses musikalischen Gesamtvorgangs, die als musikalische Eigenschaft nur in und mit diesem Gesamtvorgang besteht und ihre Bedeutung so aus diesem Gesamtvorgang bezieht. Hieraus erklärt sich nicht nur die Kulturverbundenheit des ganzen Musikstücks, sondern auch sämtlicher musikalischer Eigenschaften; und die tonlichen Gegebenheiten, die den klingenden Charakter der musikalischen Ausdrucksform bilden, gehören als solche zu den Wundern unserer Lebensbedingungen im Sinne der biologischen Voraussetzungen.

Wenn nun Hindemith mit Vorliebe den Vergleich vom Hausbau und seinen Baumaterialien benutzt, so hätte er sich eigentlich an diesem Vergleich leicht orientieren können. Denn die Verwendbarkeit der Baumaterialien für einen Hausbau ergibt sich nicht aus den Baumaterialien als solchen, sondern aus dem architektonischen Gesamtplan, dem sich die einzelnen Baumaterialien mit ihrer Eigengesetzlichkeit und „historischen" Entstehung gleichsam unterzuordnen haben. Wollte man hier analog dem Baustoff „Tonschwingungen" von der Naturgebundenheit eines tatsächlichen (Bau-)Materials, etwa des Holzes, sprechen, so könnte man beim Hausbau ja nur Bäume und zwar nur eingepflanzte Bäume verwenden. Dieser Vergleich ist natürlich sehr billig, und wir möchten damit lediglich Hindemith die Trugschlüssigkeit flüchtiger Vergleichsbildungen entgegenhalten. Weit geeigneter erscheint der ebenfalls von Hindemith gemachte Hinweis auf die „Primärfarben", der jedoch die Hindemith'sche Theorie ebenfalls mehr belastet als entlastet:

Denn erstens müßte eine „Unterweisung in der Malerei" analog den Tonschwingungen ebenfalls mit den Farbschwingungen und chemischen Reizprozessen auf der Netzhaut beginnen und diese zum ordnenden Prinzip bei der künstlerischen Behandlung des Farbenmaterials machen,

— ein zweifellos unsinniges Verfahren, soweit es sich dabei um eine Unterweisung in der Malerei handeln soll. Dann ist aber auch der Begriff der „Primärfarben“ in diesem Zusammenhang äußerst unklar. Denn wenn wir eine gelbe oder rote Farbe, bzw. gelbe oder rote Gegenstände wahrnehmen und nun von einem Gelb oder Rot sprechen, so handelt es sich bei dieser Aussage niemals um physikalische Farbbestimmungen, sondern um Farben, wie wir sie (an Gegenständen) ständig und gleichartig wahrnehmen und als feststehende Eigenschaften in dem Sinne charakterisieren, daß eben Gelb anders auf uns wirkt als Rot und sich hierbei durch weitere Eigenschaften vom Rot unterscheidet, die sich aus der Art unseres Wahrnehmungsvermögens ergeben.

Um nun nochmal auf die Musik zurückzukommen, so ist die Entwicklung der musikalischen Klangbildung zugleich die Entwicklung des musikalischen Wahrnehmungsvermögens und seines Klangsinns. Nun kommt jemand und behauptet, das klangformende Moment der Musik sei implicite mit den Schwingungsverhältnissen der „Natur“ gegeben. Demgegenüber steht aber fest, daß wir „nur“ Töne wahrnehmen, dagegen die „Ton“-Schwingungen außerhalb unseres Bewußtseins nur theoretisch erkennen können. Wenn nun diese Schwingungsverhältnisse trotzdem für unser Musikerleben und speziell für unseren Klangsinn unmittelbar maßgebend sein sollten, müßte dann nicht beim Musikerleben zwischen Klangerzeugung und Klangwahrnehmung eine Art „physikalisches Erkenntnisvermögen“ stehen? Tatsächlich spricht Hindemith in diesem Sinne von dem Ohr als dem „märchenhaften Sieb“, das imstande sei, „über physikalische Eigenschaften Aussagen zu machen“ und muß nolens volens zu einem analog märchenhaften Hilfsbegriff, nämlich zum „unbewußten Hören“ solcher physikalischen Eigenschaften, seine Zuflucht nehmen!

Hindemith mußte selbstverständlich bei seinen Untersuchungen auch auf andere musikalischen Eigenschaften eingehen wie z. B. auf das Wesen der Harmonik und Melodik. Er erkennt hier wohl das Zwingende einer musiktheoretischen Begriffsumbildung, dringt aber keineswegs zu einer überzeugenden Neuordnung vor. Seine Beispiele nimmt der Verfasser meistens aus der Klangwelt seines kompositorischen Schaffens. Da diese Klangwelt jedoch hier nicht als solche zur Erörterung steht, wollen wir uns auf die Feststellung beschränken, daß diesen Beispielen zweifellos bestimmte Schwingungsvorgänge außerhalb unseres Bewußtseins entsprechen, ohne daß aber damit und lediglich damit der rein musikalische Zwang dieser Beispielgebung auch nur irgendwie begründet oder gerechtfertigt werden könnte. Kurt Herbst

Das musikalische Schrifttum

BÜCHERSCHAU

Musik im Umbruch: Vier Neuerscheinungen

Der ersten, der unser Titel entnommen ist, enthält die Reden von Heinz Ihlert, Präsidialrat und Geschäftsführer der Reichsmusikkammer (Berlin 1938, Junker & Dünnhaupt). Vorausgeschickt ist die grundlegende Abhandlung über „Sinn und Aufgaben der Reichsmusikkammer“. Die folgenden Reden behandeln Bach und Händel, Grundprobleme der Volksmusik und Musikerziehung, des Chorgesangs und der deutschen Musik im Ausland. — Alle sind sie denkbar knapp gefaßt; nirgends unverbindliche Schönrednerei, sondern kurze kämpferische Formulierungen, die sich tief einprägen. Und in allem der durchgehende Grundton: Die Musik ist heute im Aufbruch; es bedarf der Besinnung und der klaren Zielsetzung, damit „die Revolution, im Politischen begonnen auch im Kulturellen zu Ende geführt werde“.

Ähnlichem Ziel dient der Werkweiser guter Musik für die Feste des Jahres von Wilh. Ehmann, der den Titel „Musikalische Feiergestaltung“ trägt (Hamburg 1938, Hanseatische Verlagsanstalt). Der Rahmen mußte, wie die grundsätzliche Einführung klar begründet, weit gespannt werden. Es stehen nebeneinander einstimmiges Kampflied und Massenchor, vierstimmiger Männergesang und neue Feiermusik der HJ, Kinderlied mit Blockflötenbegleitung und Bläsermarsch mit Mannschaftslied. Dieser Vorrat ist geordnet nach den Jahresfesten und politischen Feiertagen und jedem Hauptteil eine

kurze Einleitung vorangestellt, die „den Sinn des Festes umreißt und die jeweiligen besonderen Möglichkeiten des musikalischen Einsatzes angibt“. Der Zweck ist erreicht; ein klar ausgerichteter, in jeder Beziehung brauchbarer Werkweiser ist entstanden, der, aus dem Leben hervorgegangen, wieder in Leben umgesetzt zu werden verdient.

Als lebendiges Beispiel einer „Musik im Aufbruch“ erscheinen gleichzeitig zwei Kanonsammlungen. Die erste (Christian Lahusen, Deutscher Kanon, Bärenreiter-Ausgabe 1221) enthält lauter Kanons von Lahusen, dem wir „Lewer dod as Slav“ verdanken. Mit diesem Kernstück beginnt denn auch die Sammlung, in der sich zuerst die eindringliche Spruchgewalt der Kanonform, danach ihre gesellige Bindekraft erweist. Bewundernswert bleibt die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der annähernd 100 Kanons, die in den Gebrauch des Volkes einzugehen berufen sind. — Anders geartet die Sammlung „Das Singerad“ (herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von E. L. v. Knorr und Walter Rein, Hamburg 1938, Hanseatische Verlagsanstalt). Hier sind 200 Kanons in allen Schwierigkeitsgraden und von den verschiedensten Mitarbeitern zum Gebrauch gegeben. Dadurch wird das Bild bunter, die Gewichtsverteilung ungleicher. Aber man spürt den Kanons an, daß sie „bei Gelegenheit“ entstanden und zum größten Teil im Leben der Gemeinschaft bereits erprobt sind. Das rechtfertigt die schöne Sammlung und wird ihr Dauer verleihen. Josef Müller-Blattau

*

Bruckner und Pfitzner — ein analytischer Vergleich

Die Unmenge dessen, was als Musik bezeichnet wird, entspricht der Fülle menschlicher Artung. Musik gibt es für alle Stufen menschlichen Seins, alle Rassen und Gesellschaftsschichten, alle Bildungsgrade und Temperamente, für edle und niedrige Naturen, für solche von geistigem Großformat, wie solche von trivialer Beschränktheit. Das „musikalisch sein“ ist so uferlos, unübersichtlich und vieldeutig wie das Menschsein selbst. Aber hier wie dort gibt es im Reichtum der Varietäten nicht nur ein „anders sein“, sondern eine Rangordnung, denn hier wie dort ist nicht entscheidend die Materie, das Baumaterial, Knochen und Fleisch, Töne und Klänge, sondern die Entwicklungshöhe des Geistigen, das dem Stofflichen sich vermählt hat. Niveau ist alles, in der Natur wie im Leben des Geistes. Niveau wird erlebt, besser gelebt, man kann es kaum erwerben, wenn man es nicht schon hat, man kann sich meist auch nicht verständigen, wenn die Niveauunterschiede allzu groß sind. Niveau ist ein mit der Geburt gesetztes Faktum und steht jenseits der Beweise und der Nachahmung. Automatisch gruppieren sich die Menschen Tag für Tag nach Interessen und Niveau.

Auch die geistige Welt ordnet sich nach diesem Gesetz. Jeder hört, sieht und versteht nur, was er selbst ist. Man erlebt am „Anderen“ nur soviel, als man davon in sich hat. Wertschätzungen fremden Geistes sind zugleich Bekenntnisse der eigenen Seele. Auch der Musikschriftsteller sucht seine Gegenstände gemäß dem Niveau, auf das ihn das Schicksal gestellt hat. Nicht nur in der Behandlung, sondern schon in der Wahl des Stoffes verrät er, wes Geistes Kind er ist. Sage mir, worüber du schreibst ...!

In seinem Buche: „Deutsche Musik der Zeitwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner“ (Hambg. 1937, Hanseatische Verlagsanstalt) griff Walter Abendroth, der Biograph Pfitzners, aus dem Gestaltenreichtum geistiger Musik zwei Typen heraus, in denen er den „Inbegriff modernen musikalischen Schöpfertums ... auf der großen Linie früherer deutscher Geistesereignisse“ erkennt; eine Wahl, die für manchen vielleicht etwas Befremdendes hatte, keinen Augenblick jedoch für den, der in beiden Welten sich heimisch fühlt. Die Heraushebung und Zusammenfassung dieser beiden großen, im Nerv so verschiedenen Musiker ist vielmehr allein schon ein geistiger Akt, der die Höhe der Betrachtung des Verfassers vorausahnen läßt und nach der Lektüre des konzentriert geschriebenen Buches als sinnvoller und unbedingt berechtigter Aspekt in der Geschichte der neueren Musik sich darstellt. Entscheidend ist zunächst, wie der Verfasser seine Aufgabe sieht. Bruckner ist Deutscher und Pfitzner ist Deutscher, beide scheinbar toto coelo

et genere verschieden, so sehr, daß der lebende Meister für den verstorbenen recht wenig Verständnis aufzubringen vermag.
Schon frühzeitig hat das philosophische Denken sich mit dem Problem der Zusammenstimmung des Verschiedenartigen abgemüht. Die scholastische, Descartische und Spinozistische Philosophie bewegt sich um den Begriff der vollkommenen Substanz, die sich in den Eigenschaften und Zuständen ihre Attribute und Modi variiert. Die Substanz des Göttlichen erstrahlt in den Attributen, die selbst beziehungslos zueinander stehen, wenn man nicht wieder einen Parallelismus des Geschehens auf den verschiedenen Strahlenkomplexen annehmen will. Mit dieser obersten Substanz ließe sich nun bei Abendroth die deutsche Seele vergleichen, der verschiedenartige musikalische Ströme als Attribute entspringen. Entscheidend ist weiterhin, daß Abendroth bei Bruckner und Pfitzner in der unmittelbaren Nähe und Verbundenheit mit der Substanz der deutschen Seele den Grund für ihre beiderseitige künstlerische Höchstwertigkeit erblickt. Dies allein berechtigt dazu, sie auf eine gemeinsame Wertebene der Betrachtung zu rücken.
Die vergleichende Analyse geht im einzelnen den Weg einer erfreulich vertieften Untersuchung. Es gilt, im Trennenden das Gemeinsame und in der Übereinstimmung das Unterschiedliche zu sehen. Die „zwei Pole deutscher Geistigkeit“ werden zunächst vom Religiösen aus gekennzeichnet und, wie es in diesem Falle gar nicht anders sein kann, von den Grundkräften des positiven Christentums aus. „Bei Bruckner erwachsen Gestalt und Werk aus einem Äußersten von Gottversunkenheit, bei Pfitzner aus einem Äußersten von Ichversunkenheit“. Das ist natürlich sehr cum grano salis zu nehmen, da, sub specie metaphysici, der Gott sehr wohl das Ich und das Ich der Gott sein kann. Die katholische und protestantische „Haltung“ bei Bruckner und Pfitzner wird nun aber von dem Verfasser in großzügiger Überschau der religionsgeschichtlichen Entwicklung mit dem Prinzip der „an Mittler gebundenen Glaubenspflicht und bewußten Wissensbegrenzung“ einerseits und dem Prinzip der „selbstverantwortlichen Gedankenfreiheit“ andererseits in Verbindung gebracht. Abendroth gibt an, daß Pfitzner zum Christentum kein orthodoxes Verhältnis, sondern nur eine Art Heimatgefühl zu den „Stoffen“ der christlichen Welt besitzt. Bruckner jedoch blieb bekanntlich zeitlebens im gläubigen Katholizismus verankert. Da müßte dann eigentlich Pfitzners Musik die universalere sein (als Denker ist er es ja zweifellos), Bruckners Musik die gebundenere, engere (entsprechend auch seinem Interessenkreis). Es ist nun aber umgekehrt. Bruckners Musik wird im allgemeinen als freier und weiter empfunden; man hat das Gefühl, als ob alle Weltinhalte darin resorbiert werden. Pfitzners Musik erscheint demgegenüber u. a. intimer und in sich begrenzter. Wie reimt sich das nun für den Verfasser mit den beiden Prinzipen katholischen Sichbeugens und protestantischen, freiheitlichen Suchens? Es ist eben doch gefährlich, der religiösen Struktur zuviel Einfluß auf die künstlerische Gestaltung des Genies einzuräumen, auf Kosten der vielen anderen Faktoren, aus denen eine Kunstwelt herauswächst.
Der Wert des überall von dem Gefühl der Größe des behandelten Gegenstandes und Ausblicken in das geistige Reich begleiteten Buches wird durch dieses Bedenken keineswegs herabgemindert. Charakterologische und stilindividualistische Vergleiche bestimmen dann das Bild der beiden Persönlichkeiten und die Wesensoffenbarungen in ihrem Werke. Hier läßt uns der Verfasser von hoher Warte aus alles Wesentliche übersehen, und wir sind ebenfalls tief davon berührt und überzeugt, wenn er uns immer wieder auf das „Geheimnis der Seele“, auf den „monologischen Charakter“ als das innerste Wesen des Pfitznerschen Schaffens und auf das „Gespräch mit Gott“ als das des Brucknerschen hinweist. Neben der Herausarbeitung der beiden Kompositionstypen erhalten wir dann weiterhin durch die Beleuchtung alles dessen, was diese Meister lieben und pflegen, was sie unterlassen und meiden, worauf und wie sie reagieren und sich zu Natur und Menschen verhalten, ein fesselndes Bild dieser genialen Schöpfer, deren Werke dem unvergänglichen Besitz höherer deutscher Geisteskultur angehören. Das Buch mußte geschrieben werden, um scheinbar Unvereinbares als Ausfluß einer übergeordneten Einheit zu sehen und für beide Schöpfer die Maßstäbe nachdrücklichst zum Bewußtsein zu bringen, die ihnen einzig gemäß sind.

Fritz Brust

Die Frage nach einer deutschen Philosophie der Musik

Anmerkungen zu: Wilhelm Ehmann, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration (Berlin 1936, Junker & Dünnhaupt).

Auf dieses Buch soll hier aufmerksam gemacht werden durch einen musizierenden Laien, der gar nicht die Zeit hat, beliebige musikgeschichtliche Untersuchungen zu lesen, wenn sie weiter nichts sind als „interessant". Denn dieses Buch ist etwas ganz anderes als interessant. Es zielt und trifft mitten in die innerste Schwierigkeit unserer gegenwärtigen musikalischen Situation.

E. hebt den Anfang der deutschen Mehrstimmigkeit ab von einer alsbald einsetzenden Geschichte des Verfalls. Den ersten Schritt zu diesem Verfall sieht er in der Wendung von der mittelalterlichen Zahlmusik zur humanistischen Wortmusik. Die humanistische »ars perfecta« läßt die Musik aus dem Wort hervorquellen, indem der Ton dem Wortfall nachgleiten und zugleich den Wortsinn ausdrücken soll. Damit rückt sie an die Stelle der Zahl den Affekt als legitimen Ausgang der Komposition. Diesem revolutionierenden Musikverständnis stellt E. in Adam von Fulda den Sprecher einer älteren Lehre gegenüber, die gerade noch den Anfang der deutschen mehrstimmigen Komposition begründen konnte. Adam gehört zwar selbst schon dem Frühhumanismus zu, als »musicus« aber ist er nicht Humanist, sondern eher noch Scholastiker. Über seiner Musikanschauung steht noch immer jener von Augustinus unablässig unterstrichene biblische Satz: ‚Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti'«. Nach Adams Meinung ist es nicht die Aufgabe des Künstlers, ein Werk zu schaffen — das creare ex nihilo ist allein die Sache Gottes —, der Komponist soll vielmehr aufsuchen und nachbilden, was an vorgeschaffener, vorklanglicher Musik von Gott in den Kosmos hineingelegt worden ist. Das Komponieren ist also überhaupt nicht die erste und höchste Aufgabe der musica als ars, denn zuvor gilt es, die auf den numerus gegründeten Proportionen und Konsonanzen der Schöpfung zu erforschen (S. 166). So steht die musica unter der Anleitung der Philosophie und im Quadrivium neben Mathematik und Astronomie. Der Mensch befände sich in einer kläglichen Lage, hätte er allen Ernstes aus sich selbst heraus „Harmonieen" hervorzubringen. Er sucht vielmehr im Musizieren die Harmonieen des Kosmos nachzuvollziehen, nicht in der oberflächlichen Weise eines durch Musik beflügelten „harmonischen Seelenlebens", sondern so, daß er in der ungefügen, in alle Leidenschaften zerberstenden Zerrissenheit seines Daseins an der überlegenen und überragenden Gefügtheit des Kosmos teilzugewinnen sucht. Eine so gegründete Musik will nicht, wie die Musik der nachfolgenden Epochen, Affekte ausdrücken, sondern sie will über die Affekte und ihre Verwirrung gerade hinausheben. Daher ist sie mißtrauisch gegen alles angeborene Können mit der genialen Willkür seiner Einfälle. Lediglich die durch scientia gelehrte und gezügelte Komposition soll hier den Namen Musik verdienen. „Aus der überklanglichen Musikschicht wächst die klingende Musik" (S. 165), aus dem numerus der musikalischen Erkenntnis entspringen unmittelbar die musikalischen Handwerksregeln. Nur so kann die Komposition teilhaben an der Verteidigung der Ordnungen des Kosmos gegen die andringende Wirrnis und Dunkelheit des Nichts. Es entspricht der selbstsicheren Blindheit des modernen Menschen, daß er sich als freier, schaffender Künstler dieser Ordnungen entschlagen zu können glaubte. Und es entspricht dem Erschrecken vor dem neu enthüllten Abgrund der Sinnlosigkeiten, daß die gegenwärtige Frage nach dieser alten Lehre über die antiquarische Ehrfurcht hinaus zu entschiedener philosophischer Aneignung vorzustoßen versuchen muß. Insofern ist es kein unsachgemäßes „Hineintragen philosophischer Begriffe", wenn E. sich mit seiner Interpretation des Adam an die Philosophie Martin Heideggers anschließt.

„Die in sich selbst kreisende Musik des Kosmos wird eine zeitlang in den Klangbereich herabgezogen und schnellt mit dem letzten Ton wieder zurück" (S. 168). Hier von „absoluter Musik" zu reden, hat also seinen guten Sinn (S. 173). Solche Musik hebt über den erst im Bereich des Wortes aufklaffenden Zwiespalt von weltlicher und geistlicher Musik hinweg (S. 176). Ihren religiösen Sinn trägt sie in sich selbst, er wird ihr nicht erst durch Texte unterlegt. E. weist damit auf einen Sachverhalt, der nicht zufällig

in der ganzen letztvergangenen evangelischen Musikbewegung zu kurz gekommen ist. Man hat hier im Banne der reformatorischen Theologie des „Wortes" Musik immer nur als gesungene Verkündigung oder Anbetung verstanden und damit nicht einmal die Bachsche Instrumentalmusik eigentlich zu begreifen gewußt. Ob man dabei aus einer umfassenden Lutherinterpretation Hilfe hätte gewinnen können, erscheint freilich zweifelhaft. E. möchte Luther die Festigung und Neubegründung der „Seinsmusik" des Adam zusprechen (S. 175). Vorsichtiger wird man sagen müssen, daß Luther die mittelalterliche Musikontologie stillschweigend als weiterhin gültig übernommen hat, ohne sie jedoch ausdrücklich und „neu" zu begründen. Das gilt ja für sein Verhältnis zur antik-katholischen Philosophie überhaupt. Er hat noch breit und sicher auf einem Boden gestanden, der dem Protestantismus dann durch die Aufklärung unter den Füßen hinweggezogen worden ist, aber er hat keinerlei Waffen zur Verteidigung dieses Bodens bereit gestellt. Das hat die lutherische Orthodoxie zusammen mit ihrer Musik etwa seit dem Tode Bachs gründlich zu spüren bekommen.

Es ist E. gelungen, mit dem geschichtlichen zugleich den zukünftigen Ursprung und Grund der deutschen Komposition aufzudecken. Er sagt: „Während die andern Nationen mit der „ars perfecta" einem musikalischen Sensualismus verfallen, tritt Deutschland mit Adam von Fulda das metaphysische Erbe des musikalischen Mittelalters an" (S. 167). Und ferner: „Die musikalische Gegenwart kann nach dem völligen Abfall ihrem eigenen Ursprung nur würdig entgegentreten in der Entscheidung, sich neu nach den Gesetzen auszurichten, nach denen sie als Geschichte angetreten ist" (S. 199f.). Die Deutschen haben den tragenden Grund der abendländischen Musik als ars länger gehütet als die romanischen Völker, sie sind auch dem zweiten Vorstoß der Affektmusik im Barock nur zögernd gefolgt, und sie sind vielleicht berufen, als erste einen neuen Grund zu legen. Bisher freilich ist nach diesem neuen Grund auch bei uns immer nur gefragt worden. Als die leidenschaftlichste Sprecherin dieser Frage wird man die deutsche Musikbewegung ansehen dürfen. Diese Bewegung hat den musikalischen Individualismus ins Wanken gebracht und zu neuer gemeinschaftlich-geschichtlicher Bindung der Musik aufgerufen. Aber zu einer Gründung der Musik auf einen Grund, der nicht immer wieder nur der Mensch ist in seinem Singen, wenn auch in seinem gemeinschaftlichen Singen, hat auch sie noch nicht entfernt gefunden. Ähnlich hat auch die Musikphilosophie über die „Existenz" noch nicht hinausgegriffen und damit noch keinerlei Versuche unternommen, jenen ungeheuerlichen Rückzug vom Kosmos in den Menschen umzuwenden, auf dem mit der Musik der Glaube und die Philosophie verloren gegangen sind. Es wird hier freilich mit einer bloßen Umkehr nicht getan sein. E. hat in seiner Darstellung der Lehre des Adam vielleicht gar zu antithesenfreudig improvisiert. Hätte er sich statt dessen strenger an den c. f. von Adams Text gehalten, so hätte er bemerken müssen, daß seine Interpretation eine Kritik des Adam und damit eine Kritik Augustins einschließt, die als Kritik ausdrücklich und umsichtig ausgearbeitet werden müßte. Z. B. der Gedanke, daß der Mensch im Musizieren Ordnungen des Kosmos nachbilden und gegen das Nichts verteidigen soll, hätte von Adam so nicht ausgesprochen werden können und dürfte auch heute dem Verdacht nicht entgehen, bloß eine hochtrabende Redensart zu sein, solange er sein Recht nicht durch eine neue und umfassende Ontologie einsichtig ausgewiesen hat. Die Frage nach einer solchen Ontologie der Musik über die bisherigen tastenden Ahnungen hinaus entschieden gestellt zu haben und die Musikwissenschaft solchermaßen vom Bündnis mit der antiquarischen Kulturgeschichte hinweg auf das alte Bündnis mit der Philosophie energisch hingewiesen zu haben, ist die vorstoßende Leistung dieses Buches, mit der es über den fachlichen Bereich der Musikgeschichte weit hinausdringt.

Wilhelm Kamlah

Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. **Bärenreiter-Bote** 1. Folge. Die neue Hauszeitschrift des Bärenreiter-Verlages, die einen guten Überblick über die Arbeit des Verlages bietet. 16 Seiten.

3. Hans Klotz: Das Buch von der Orgel. Über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel. Mit Probeseiten aus verschiedenen Kapiteln. 6 Seiten.

Ernst Eulenburg, Leipzig

1. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, nach Nummern geordnetes Verzeichnis. 8 Seiten.
3. Verzeichnis der Orchesterwerke K. Atterberg, P. Graener, R. Heger, W. Janssen, Siegfried Walther Müller, K. Rasch, M. Trapp, R. von Wolfurt, H. Zilcher u. a. 20 Seiten.

Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel

1. Feierliche Musik, Chorwerke, Instrumentalwerke, Kantaten für Fest und Feier. 12 Seiten.
2. Musikveröffentlichungen 1937/38. Gesamtverzeichnis. 32 Seiten.

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

1. Das Erbe deutscher Musik. 2. Reihe: Landschaftsdenkmale Schleswig-Holstein und Hansestädte (Nicolaus Bruhns). Subskriptionsaufruf. 4 Seiten.
2. Neuerscheinungen 1937/38 in der Collection Litolff. 12 Seiten.
3. Max Pauer: Aus der Werkstatt eines Pianisten. Fingertechnische Studien mit Vorwort des Verfassers. 2 Seiten.

Adolph Nagel, Hannover

1. Wertvolles Musiziergut für Haus, Schule und Jugend. Werkverzeichnis. 20 Seiten.
2. Nagels Musikarchiv. Urtextausgaben klassischer Meisterwerke. 32 Seiten.
3. Violinmusik für Unterricht und zum Musizieren. 20 Seiten.

B. Schott's Söhne, Mainz

1. Igor Strawinsky: Ein Kartenspiel. Ballett in drei Runden. Mit Bildern und Besprechungen. 4 Seiten.
2. Der goldene Brunnen. Hausmitteilungen aus Schott's Chorverlag in zwangloser Folge. 8 Seiten.

Steingräber-Verlag, Leipzig

1. Joh. Seb. Bach, Die Kunst der Fuge. Herausgegeben von Dr. Heinr. Husmann. Ankündigung 4 Seiten.
2. Werke von Joh. Seb. Bach für Klavier zu 2 und 4 Händen, für Orgel, für Violine, für Orchester. 12 Seiten.

Musikalische Rundschau

OPER UND KONZERT

Kulturelle Spitzenleistungen des Konzertwinters 1937/38

Berlin:

Als erste und bisher einzige Neuheit auf Berliner Opernbühnen erschien in der Staatsoper Rudolph Wagner-Régenys Ballett „Der zerbrochene Krug". Das Werk verdankt seine Entstehung einer Anregung des Generalintendanten Tietjen. Die tanzdichterische Gestaltung des Kleistschen Lustspielstoffes wurde von Lizzie Maudrik in Gemeinschaftsarbeit mit dem Komponisten in der Weise vorgenommen, daß in zwei Teilen zuerst die Begebenheit selbst und dann die Gerichtsverhandlung gezeigt wird. Wagner-Régenys Musik lebt vor allem von nimmermüden rhythmischen Impulsen. Ihre Stärke liegt in der Prägnanz der Themen, in der oft verblüffenden Einfachheit der motivischen Formeln; ihre Schwäche in der völlig einseitig und ausschließlich angewandten Ostinato-Technik, dem Mangel an „Entwicklung" innerhalb der einzelnen Sätze. Unter Herbert Trantows musikalischer und Lizzie Maudriks tänzerisch-szenischer Leitung errang sich das übrigens sehr achtbare Werk — dem Strawinskys „Kuß der Fee" vorherging — einen ziemlich starken Erfolg.

Der neuinszenierte „Tannhäuser" sah Wilhelm Furtwängler am Dirigentenpult der Staatsoper. Sein ideales Musizieren, im Ganzen wie im Einzelnen stets auf durchseeltes Leben bedacht und der Naturfrische der Konzeption die unbefangenste Entfaltung bietend, wurde glücklich ergänzt durch Heinz Tietjens bewegungsfreudige Regie, die ihrerseits zwischen den beiden Polen schauspielmäßiger Realistik und durchaus opernhafter Theatralik eine kühne Brücke schlug. Emil Preetorius hatte die

Bühnenbilder entworfen, sehr eindrucksvoll, wenn auch in einigen Punkten von Wagners Vorschrift abweichend. Tiana Lemnitz (Elisabeth), Frida Leider (Venus), Max Lorenz (Tannhäuser), Heinrich Schlusnus (Wolfram) und Josef v. Manowarda (Landgraf) bildeten einen glänzenden Solistenstab. — Von Sensation umwittert war das Erscheinen Victor de Sabatas als Dirigent des Verdischen „Othello", den Guido Salvini szenisch einstudiert hatte. Die Aufführung trug das Gepräge einer unerhört einheitlichen Erlebnis- und Ausdeutungsweise, einer selten begegnenden Geschlossenheit des Zusammenwirkens. Der Spielleiter stellte sich ganz in den Dienst des musikalischen Willens, wie ihn Sabata aus der Partitur äußerst exakt und doch voll dramatischer Schlagkraft vermittelte. Beste Gesangskräfte des Hauses trugen das Ihrige zur ereignishaften Bedeutung des Abends bei: Franz Völker als Othello, Tiana Lemnitz als Desdemona, Jaro Prohaska als Jago, Gustav Rödin als Cassio; alle auch darstellerisch aus dem Vollen echten Empfindens schöpfend.

*

Die Besuche ausländischer Künstler und Künstlergemeinschaften, die dem deutschen, zumal dem Berliner Musikleben seit einigen Jahren eine besondere Note geben, erreichten einen ihrer bedeutsamsten Höhepunkte mit dem Auftreten des Augusteo-Orchesters aus Rom unter seinem berühmten Stabführer Bernardino Molinari in der Philharmonie. Man hatte neben der ausnehmenden Klangkultur des hervorragenden Instrumentalkörpers und seiner selbstverständlichen technischen Virtuosität vor allem das südländische brio seiner Musizierlust zu bewundern, das von den straff und energisch zügelnden Händen des Dirigenten in den Dienst einer stets auf den äußersten Wohllaut und den raffiniertesten dynamischen Effekt abzielenden Werkdeutung gezwungen wird. So hörte man in ihrer Art erstaunliche Wiedergaben der Cenarentola-Ouvertüre von Rossini, der Pastorale, des „Till Eulenspiegel", der „Pini di Roma" und der „Pause del silenzio" von Malipiero sowie, als Zugabe, des Meistersinger-Vorspiels. Die Gäste wurden überschwenglich gefeiert. Sie gaben am Tage darauf noch ein Sonderkonzert für KdF.

Aus anderem Klima kam Sir Thomas Beecham wieder einmal zu uns, um den Philharmonikern Hochleistungen der orchestralen Feinmechanik und instrumentalen Präzisionsarbeit abzunötigen. Mozarts g-moll-Sinfonie, die Erste von Sibelius und des phantasiebegabten Delius „Song of a great City" waren dankbare Objekte für die elegante, selbstbewußte Dirigierkunst des englischen Stabmeisters.

Wilhelm Furtwängler machte in einem der großen Philharmonischen Konzerte das Publikum mit seinem nach inneren wie äußeren Maßen gigantischen Klavierkonzert bekannt. Es will schon etwas heißen, wenn ein Werk dieser Gattung bei mehr als einstündiger Dauer den Hörer in künstlerischer Spannung zu halten vermag; wenn seine Substanz wirklich hinreicht, so außergewöhnlich geweitete Formen zu füllen. Das ist hier ohne Zweifel der Fall. Die Komposition wird von klar und kräftig gewachsenen Themen gespeist, zwischen denen weitgehende motivische Verwandtschaften bestehen. Ihre Abwandlung zeitigt musikalische Visionen von packender Eindruckskraft und persönlichem architektonischem Aufbau. Die Empfindungswelt, in der diese Musik beruht, ist rein romantisch: sie wechselt zwischen heroischem Aufschwung und melancholischer Versonnenheit; dementsprechend wechseln auch ihre Ausdrucksmittel im Harmonischen zwischen kräftiger Diatonik und feinnerviger Chromatik, im Instrumentalen zwischen herber, unsinnlicher Zeichnung und pastosem Farbenauftrag. Die Rolle des Klaviers ist der des Orchesters ungefähr gleichgeordnet. Das Ganze ein gewichtiges Stück moderner Bekenntniskunst, ein Gebilde, das mit seiner Tendenz zum Überlebensgroßen und seiner titanischen Leidenschaftlichkeit die bekannten Wesenszüge des Dirigenten Furtwängler in überraschender Vollständigkeit widerspiegelt. Edwin Fischer als phänomenaler Klaviermeister und die authentische Ausdeutung des Orchesterparts durch den Komponisten erstritten dem Werke einen unwidersprochenen Sieg.

An einem anderen Abend trat Furtwängler für eine Programmnummer den Taktstock an Heinrich Kaminski ab, der bei dieser Gelegenheit sein „Orchesterkonzert mit Klavier" vorführte. Auch dieses Werk trägt den Persönlichkeitsstempel seines Autors so kennbar wie nur möglich

aufgeprägt. Die kunstreiche, fast barock verschnörkelte Polyphonie, die strenge, anspruchsvolle Grundhaltung der Thematik, die gern in Ausdrucksbezirke mittelalterlicher Kunstgesinnung zurückschweifende, doch weithin auch der Romantik verpflichtete Harmonik, die ganze handwerkliche Solidität der Arbeit und Gleichgültigkeit gegen alle Wirkungsfragen sind „echter Kaminski“. Conrad Hansen hatte am Flügel dem bisweilen allzu dichten Tongestrüpp des Orchestersatzes gegenüber keinen leichten Stand. Der Publikumserfolg entsprach dem Range des Komponisten wie des neuen Werkes keineswegs. Er war gerade noch „freundlich“. Endlich sei noch das Dirigentengastspiel Paul van Kempens, des Leiters der Dresdener Philharmonie, erwähnt, der sich (besonders mit Berlioz' „Phantastischer Sinfonie“) einen bemerkenswerten Erfolg holte, sowie ein Konzert der Eugen Jochum-Serie, das die längst versprochenen Frescobaldi-Variationen Karl Höllers zur Diskussion stellte und der talentvollen, kraftbewußten und wirkungssicheren Arbeit berechtigten Beifall brachte. Besondere Beachtung verdiente ein Abend der Philharmoniker unter Carl Schuricht mit zeitgenössischen Werken, deren erstes gleich so einschlug, daß es sofort wiederholt werden mußte: die „Concertante Musik für Orchester“ aus der Feder des Deutschbalten Boris Blacher. Das Geheimnis dieser Sensationswirkung liegt in der außergewöhnlichen Vitalität einer Musik, die dabei doch mit mathematischer Logik entwickelt ist, ein Höchstmaß an technischer (zumal kontrapunktischer) Könnerschaft mit spielerischer Leichtigkeit der Bewegung verbindet und die dynamischen wie koloristischen Trümpfe für den Schlußeffekt aufspart. Ein echter musikalischer Niederschlag modernen Lebensgefühls. Walter Abendroth.

Bremen:

In der ersten Hälfte des Musikjahres 1937/38 ist untrüglich zu beobachten, daß ein Bestreben nach vollkommeneren Leistungen gegenüber einem Bestreben nach Neuheiten um jeden Preis vorherrscht. Für eine Zeitschrift, die sich zum Ziele setzt, ihr wachsames Auge der deutschen Musikkultur zuzuwenden, ist dies eine erfreuliche Feststellung.

Das Staatstheater warb für eine „Spielzeit der frohen Lebensbejahung“ und bevorzugte die heitere Oper und die Operette. Auf diese Weise ward Zeit gewonnen, einige große Opern, z. B. Manon, Bohème, Ariadne auf Naxos, Othello, in guten Neueinstudierungen herauszubringen.

Der „Bremer Musikabend“ des Domorganisten Richard Liesche brachte ein Konzert mit neuer Kirchenmusik, die der Bremer Domchor auch auf dem Fest der deutschen Kirchenmusik in Berlin vortrug. Im zweiten Konzert hörten wir nach vielen Jahren wieder das Requiem von Verdi in eindrucksvoller Darbietung mit hervorragenden Solisten, Martha Schilling, Hildegard Hennecke, Heinz Marten, Prof. Johs. Willy. Die beliebten und immer gut besuchten wöchentlichen Motetten im Dom hat Richard Liesche jetzt so weit gefördert, daß z. B. das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach mit ersten auswärtigen Kräften bei freiem Eintritt geboten werden konnte.

Von den Solistenkonzerten hörte ich Vasa Prihoda, der technisch staunenswerte Dinge vorführt, aber doch lieber nicht Bach spielen sollte. Die Lieder- und Arienabende von Dusolina Giannini und von Gerhard Hüsch waren Erlebnisse außerordentlicher Gesangskunst. Dankbar aufgenommen wurde ein Konzert der Wiener Sängerknaben, das durch weites Entgegenkommen des Konzertbüros Bartels auch vielen unserer Schulkinder bleibende Eindrücke vermittelte.

Auf dem Gebiete der Kammermusik hatte der Goethebund im Rahmen der NS.-Kulturgemeinde das Trio Erdmann-Moodie-Schwamberger und das Pozniak-Trio eingeladen. Uns wurde das Dumky-Trio von Dvořák neben Mozart und Schuberts großem Werk 99 in B-Dur, und am zweiten Abend Pfitzners gewaltiges, aber lange umstrittenes Werk 8 neben Beethoven und Haydn vermittelt.

Der Bremer Lehrergesangverein feierte sein 50-jähriges Bestehen in drei großen Konzerten, deren erstes zwei Chorwerke mit Orchester brachte. (Brahms: Rinaldo und Bruch: Frithjof). Das Programm des Hauptkonzerts im Dezember wies u. a. Chöre auf, die einmal 1899 und 1903 bei den Kaiserpreissingen als Wahlchöre galten: „Der alte Soldat“ von Cornelius und „Totenvolk“ von Hegar. Zur Uraufführung gelangte der Chor: „Immer schon haben

wir eine Liebe zu dir gekannt, Deutschland" von H. Heinrichs, eine Widmung von R. Liesche und seinen BLGV. zur 50-Jahrfeier. Die neuerdings beliebte Mode, die Klangfarbe des Männerchors zeitweilig durch einen kleinen Frauenchor nach oben zu erweitern, wird auch hier angewandt. Heinz Bergmann

Münster i. W.:

Neue Symphonie von J. N. David

Man wird heute der Uraufführung einer Sinfonie mit gespanntester Aufmerksamkeit begegnen: zwischen zwei Kulturen der Musik scheint die Gegenwart der Sinfonie nicht günstig. Die Sinfonie ist das zentrale musikalische Kunstwerk der absinkenden musikalischen Kultur des 19. Jahrhunderts: von Beethoven mit dem glühenden Atem einer alle persönliche Begrenzung sprengenden Ansprache zum Dokument der idealistisch-dualistischen deutschen Haltung seiner Zeit erhoben, wurde die Sinfonie im Laufe der Romantik und der Nachromantik in immer stärkerem Maße „Gehäuse" für das private Bekenntnisbedürfnis der einzelnen Komponisten. Das gilt in letzter klarer Gegenüberstellung mit Beethoven auch für die wenigen großen Sinfoniker nach ihm, für Brahms, Bruckner und Pfitzner. Die thematische dualistische Grundlage der Sinfonie Beethovens hat seitdem in immer neuer Auflage, Abwandlung und Verflachung dazu gedient, dem Bedürfnis aller derer auszuhelfen, die sich berechtigt oder verpflichtet fühlten, der Welt zu sagen, was sie leiden. Die immer weiter fortschreitende Individualisierung und völkische Isolierung des Schaffenden führte zu einer völlig Ich-bezogenen Sinfonie, die zwar „gekonnt", „genial gemacht", „musikantisch", „anständig" (oder wie die Sprachwendungen alle heißen mögen) genannt werden konnte, wie sie andererseits als private Seelenschilderung völlig überflüssig war. Diese „musikalische Öde der Gegenwart", von der der Führer auf dem letzten Parteitag sprach, weist eindeutig darauf hin, daß die Begabung nicht das Entscheidende ist (nur die selbstverständliche Voraussetzung), sondern die Haltung, aus der und um derentwillen ein Komponist seine Werke schafft. Und während in den letzten 20 Jahren auf den Musikfesten stets die neuentdeckten Meister gefeiert wurden (deren Werke allerdings selten die Lebensdauer einer „Saison" überschritten), ist eine junge Generation herangewachsen, die ihre Musik aus einer völlig anderen Haltung schöpft, als es jene späten Sinfoniker noch heute tun. Diese neue sich ankündigende Kultur der deutschen Musik ist erster Ausdruck der deutschen und sich abzeichnenden europäischen Wandlung: hier spricht eine Wir-bezogene Kunst- und Lebenshaltung, eine der Gemeinschaft sich verpflichtet fühlende und gültige musikalische Symbole überpersönlicher deutscher Werte suchende musikalische Kultur. Ob sich in dieser neuen Epoche der Musik die Sinfonie als solche erhalten wird, scheint vorerst fraglich: die kommende Orchesterkunst wird vielleicht ihren Namen erhalten (wie der Name „Sonate" zwei völlig verschiedene Formen im Barock und in der Klassik bestimmt), oder aber neue sinnfällige Bezeichnungen finden, wie sie schon heute neuen Formen zustrebt.

Heute mit der Uraufführung einer Sinfonie hervorzutreten heißt: sich dem Urteil einer neuen Zielen zustrebenden Generation zu stellen, wenn es auch niemand wagen dürfte, an Hand eines Werkes ein wesentliches Urteil über einen schöpferischen Menschen zu fällen, der Recht und Anspruch der Zukunft noch in sich trägt. Dieses alles vorausgeschickt, darf man sagen, daß die neue Sinfonie J. N. Davids in vorteilhafter Weise von dem Zeichen der Wende bestimmt worden ist. Der Komponist wird mit Bewußtsein danach getrachtet haben, die enge Begrenzung des Privaten zu durchstoßen und mit den neuen Mitteln eine neue Ausrichtung der traditionell so beschwerten Sinfonieform zu bewerkstelligen. So überwiegen in seiner Sinfonie die vorwärtsweisenden Züge außerordentlich: dazu darf man die Knappheit der thematischen Substanz, ihre alle vier Sätze bestimmende Kraft, die gedankliche, unpersönliche Konstruktion der Polyphonie, die Neigung zu einfachen diatonischen Formulierungen in erster Linie rechnen. Insgesamt ergibt sich daraus ein Bild, das als wesentliche Ausrichtung aufzeigt: Rückkehr zu rein musikalischen Vorgängen, Verzicht auf „Stimmung" oder sonstige bildhafte Übertragungen. Da der normale Konzerthörer aber gerade das Letztere im allgemeinen voraussetzt, um sich etwas „vorstellen" zu können, so wer-

den es gerade die zukunftweisenden Züge des Davidschen Werkes sein, die ihm das Hören erschweren. Gerade aber die Beschränkung auf die reine musikalische Arbeit, auf jene höhere „Ordnung", die keinerlei Auslegung oder „Inhalt" nötig hat, gibt dieser neuen Sinfonie ihr eigenes Gepräge und unterscheidet sie wesentlich von den vielen anderen sinfonischen Versuchen der Gegenwart. Andererseits wird man nicht übersehen können, daß diese neue Zielsetzung vorerst noch nicht vollkommen durchgeführt worden ist; das „Gehäuse" der klassischen Sinfonie mit seinem dualistischen Themenprinzip tritt immer noch erstarrend auf; gerade im ersten Satz (den wir als den gelungensten ansprechen möchten) bedauert man die Einführung eines (an sich sehr schönen) zweiten Themas, das nun zwangsläufig zur Durchführung und Reprise führen muß: ein Vorgang, den man dem Stil und der Absicht des Komponisten als nicht angemessen empfindet. Desgleichen ist es auffällig, in wie starkem Maße sich im Verlauf der Sätze eine immer stärkere Freude an der Artistik, an der Orchestertechnik, sowie an der polyphonen Kombination an sich breit macht, die besonders im letzten Satz gehörsmäßig unverständlich und als gewollt empfunden wird. Trotz dieser Kennzeichen des Übergangs (wer könnte diesem heute schon entgehen!) ist man dieser Uraufführung mit Dankbarkeit begegnet. Für das 3. Musikvereinskonzert der Stadt Münster i. W. hatte Generalmusikdirektor **Rosbaud** die Sinfonie mit größter Liebe und Sorgfalt vorbereitet und erzielte mit dem virtuos spielenden Orchester eine Aufführung, mit der der Komponist zufrieden sein konnte, und die ihm einen herzlichen Achtungserfolg einbrachte.

Werner Korte

RUNDFUNK

Die „Deutsche Musikkultur" wird ihre Aufmerksamkeit künftig auch den musikalischen Darbietungen der deutschen Reichssender zuwenden. Die Reihe unserer regelmäßigen Berichte eröffnen wir mit der folgenden grundsätzlichen Betrachtung aus der Feder eines mit dem Wesen und den Problemen des Rundfunks besonders vertrauten Mitarbeiters.

JMSch.

Musik und Rundfunk

Über allen Fragen, die das Verhältnis von Musik und Rundfunk mit sich bringt, steht die Tatsache: Der Rundfunk braucht die Musik zu seiner Programmgestaltung, und die allgemeine Musikpflege muß ihrerseits in künstlerischer, sozialer u. a. Hinsicht an der funkischen Musikgestaltung interessiert bleiben. Da es sich hierbei um zwei zunächst verschiedene Verhältnispole handelt — die Musik ist ein Erlebnisgegenstand und der Rundfunk eine kulturell wichtige und zugleich eigene Vermittlungs- und Wahrnehmungsform —, läßt sich ein funkmusikalisches Zusammenwirken an sich sehr mannigfach und weitläufig gestalten. Der Wunsch, diesem Begriff des „Funk-Musikalischen" eine bestimmte, ordnungsgebende Bedeutung zu verleihen, ist deshalb ohne weiteres gerechtfertigt. Eine zielbewußte Musikpflege, die das Wesen einer kulturbedingten Musikhaltung nach allen Seiten hin zu vertreten hat, wird dabei die grundlegenden Zusammenhänge ihrer Kunstart gerade dort am stärksten beobachten, wo das Interesse für Musik nicht ein „absolutes" ist, sondern aus anderen Parallelen zur Musik entspringt. Wiederum ist ein solch bedingtes Musikinteresse, das wohl der Musik zugewandt ist, aber den formbildenden Kräften anderer Lebensgebiete entstammt, für jede Musikgestaltung sehr wichtig, weil hier die Verbindung zwischen Leben und Musik in einer besonderen Stärke zutage tritt. Es wäre deshalb falsch, aus der formalen Gegensätzlichkeit, d. h. aus der Verschiedenheit der einzelnen Lebensgebiete einen Gegensatz zwischen absolutem und bedingtem Musikinteresse zu folgern: Überall handelt es sich ja um eine Gemeinsamkeit des musikalischen Materials, das man nach allen Seiten hin mannigfach umgestalten kann, wenn man sich nur dessen bewußt bleibt, daß unabhängig von der Interessenstärke und Interessenbedingtheit die kulturellen und entwicklungsbedingten Zusammenhänge dieses Materials sinnvoll beachtet werden. **Sehr häufig sind nun Erörterungen über das Verhältnis von Musik und Rundfunk dadurch erschwert worden, daß man sich von vornherein auf einen bestimmten „funk-musikalischen" Standpunkt festlegte, den man doch in einer solchen Erörterung erst herausarbeiten wollte. Es hat sich demzufolge niemals gelohnt, kate-**

gorisch etwa den musikalischen Gedanken in seiner Eigengesetzlichkeit dem Funkbetrieb entgegenzuhalten oder von einer „arteigenen Rundfunkmusik“ zu sprechen, die sich in Wirklichkeit nur durch mikrophongeeignete Besonderheiten der Instrumentations- oder (und) Formanordnung charakterisieren könnte und damit in ihrer Gesamtheit weiterhin ein Spezialfall vom Wesen der Musik bliebe. Die Bedeutung des Wortes „Funkisch“ geht auch hier immer wieder auf die Art der funkischen Vermittlung und Wahrnehmung sowie auf die Art der funkischen Gesamtorganisation (der Rundfunkhörer) zurück, und sämtliche Beeinflussungen oder Umgestaltungen musikalischer oder literarischer Formen von der funkischen Seite her sind nur so zu erklären und zu begründen.

Was hierbei das Wesen der funkischen Gesamtorganisation in Deutschland ausmacht, brauchen wir in Anbetracht der uns allen bekannten Hörermillionen an dieser Stelle nicht einzeln aufzuzählen. Wir denken an die Einheit von Staat, Volk und Kultur, wie sie gerade für die funkische Programmgestaltung grundlegend ist. Wir nennen davon speziell noch die charakteristische Bezeichnung vom „Rundfunk als dem politischen Propagandainstrument“, aus der jedoch mitunter einzelne Musikvertreter des Rundfunks Fehlfolgerungen gezogen haben: Sie haben nämlich die Bezeichnung „politisches Propagandainstrument“ so hingestellt, als käme im funkischen Programmrahmen der Musik nur noch eine zweckverbindende Rolle zu und als könnten funkmusikalische Fragen nur soweit existieren, wie sie diesem zweckverbindenden Charakter dienlich seien. Einer solchen Auffassung können wir nicht beipflichten, weil ihre Aufteilung in politische Zwecke und unpolitische Mittel zum Zweck falsch ist. Die Bezeichnung „politisch“ und „kulturpolitisch“ umfaßt für uns die Gesamthaltung des ganzen Menschen, der sich der Einheit von Staat, Volk und Kultur bewußt ist und sich mit seinen Eigenschaften, Fähigkeiten und Zielen in allen Lebens- und Ausdrucksformen auf diese Einheit bezieht, was somit auch für die Kulturverbundenheit der musikalischen Werte gilt. Wenn auch das klingende Material der Musik bei seiner Gefühlsbetontheit im gewissen Sinne „begriffslos“ ist, so wäre es widersinnig, etwa aus dieser klanglichen Struktur eine Begriffslosigkeit für die kulturelle Gesamteinstellung des Musikers und seiner Zuhörerschaft zu folgern (was der Musik ihren ursprünglichen Sinn nehmen würde).

Eine andere Frage ist die des musikalischen Anteils und der musikalischen Stilverteilung im Funkprogramm. Diese ergibt sich schon aus einem Vergleich, auf Grund dessen der Rundfunk seine Musiksendungen ausnahmslos jedem Hörer anträgt, ohne die Art des Musikinteresses beim einzelnen Hörer nachprüfen zu können, während im öffentlichen Konzert- und Theaterleben der Hörer von sich aus wohlvorbereitet zum Konzert- und Theaterbesuch kommt. Die öffentliche Musikpflege vermag weiterhin die Wirksamkeit ihrer Darbietungen und Programmbildungen unmittelbar festzustellen, der Rundfunk nicht. Ferner sind der geschlossene Rahmen einer Konzert- und Theateraufführung und die unmittelbare Verbindung zwischen Kunstdarstellenden und Kunstwahrnehmenden für die Geschlossenheit des musikalischen Gesamtausdrucks sehr förderlich, was der Rundfunk durch andere Mittel ausgleichen muß und auch kann. Beispielsweise kann der Fortfall des „äußeren“ Konzertrahmens für manchen Rundfunkhörer eine engere Verbindung mit der musikalischen Substanz, mit dem Musikstück „an sich“ bedeuten. Eine genaue Erörterung dieser und ähnlicher Fragen sei aber heute absichtlich zurückgestellt.

In Berücksichtigung solcher Gesichtspunkte verleiht ein Rundfunkintendant durch eine angemessene Verteilung der einzelnen Programmgebiete und Sendezeiten seinem Sendeprogramm das besondere „Gesicht“, wobei bekanntlich die Musik in sehr starker Weise mitwirkt. Innerhalb der jeweils berücksichtigten Programmgebiete spricht dann die Eigengesetzlichkeit eines Gebietes entscheidend mit, was für die funkische Musikgestaltung folgendes besagt: Musik ist die klingende Gestaltung eines inneren Erlebnisses; und Erlebnisfähigkeit und Erlebnisbewertung, wie sie dem Wesen des Menschen und seiner Kulturgemeinschaft entspringt, werden so zum Maßstab der Musikpflege. Daß es mannigfache Erlebnismöglichkeiten und Geschmacksrichtungen gibt, drückt sich bereits in den vorhandenen Musikwerken von der einfachsten Gebrauchsmusik bis zur gesteigerten Kunstmusik hin aus. Das Funkprogramm bietet dabei genügend Raum, um die verschiedenen Geschmacksrichtun-

gen und die ihnen entsprechenden musikalischen Ausdrucksformen in einer angemessenen Weise zu berücksichtigen. Bei den für den Rundfunk bestehenden Mitteln kann dann erwartet werden, daß der Ausdruck eines Musikprogramms so profiliert und seinem Erlebnisgehalt nach so eindeutig charakterisiert ist, daß ein jeder Hörer weiß oder zum Wissen herangebildet wird, wann ihm ein Programm zukommt oder nicht. Demgegenüber müssen Versuche, etwa Mozart und Reger mit Schlagerformen zu vermengen, geradezu sträflich erscheinen, selbst wenn man in solchen Fällen behauptete, man wolle in zugängigen, gleichsam unbemerkten Formen „etwas für die gute Musik tun". Denn solange man unserer kulturbedingten Musikauffassung entsprechend den Wert eines Musikstücks in der Geschlossenheit und Charakteristik seines Ausdrucksgehaltes erblickt, bekämpft man in den angeführten Fällen das, was man eigentlich unterstützen und fördern möchte.

Auch das Verhältnis zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik kann als solches nicht unmittelbar für das Verhältnis von Musik und Rundfunk ein Problem bilden. Der Rundfunk weist gegenüber dem öffentlichen Musikleben ein bedeutsames Mehr an Musiksendungen auf, und für ihn kann deshalb die Frage der Raumnot oder Platzverdrängungen zugunsten der einen oder anderen Musikart nicht aktuell werden. Was vielmehr bei der Vielheit der Musiksendungen beachtet werden muß, ist die **innere Bewertung** der einzelnen Musizierformen, die ihren Maßstab nicht aus der einmaligen Nützlichkeit für eine Programmbildung, sondern aus den Wesenszusammenhängen der Musik zu beziehen hat. Es ist gleichsam der Akzent, der hierbei den Programmbildungen und ihrem jeweiligen Rahmen gegeben werden muß. Mit dieser Akzentuierung vermag der Rundfunk sowohl den Hörerkreis wie aber auch das Musilschaffen jederzeit in bestimmter Weise zu beeinflussen. Welche Trugschlüsse jedoch noch immer für das Verhältnis von Kunst- und Unterhaltungsmusik gezogen werden, zeigte sich erst kürzlich wieder, als jemand grundsätzlich die „leichte" Musik mit großer Nachsicht behandeln wollte, weil dies die Bezeichnung „leicht" angeblich vorschreibe; dagegen involviere der Begriff der „schweren" Musik die allerschwersten Maßstäbe. Wie bedenklich: Denn wir wollen ja, wie es kürzlich auch das „Schwarze Korps" sehr nachdrücklich hervorhob, keine sogenannte „leichte Muse" und keine absichtlich schwerbeladene Kunsttechnik. Wir verlangen **in der Kunst und durch die Kunst** die gesammelte Ausdrucksfähigkeit des ganzen Menschen, z. B. den wesenseigenen Rhythmus der Freude und den des Ernstes, wie er einer guten heiteren oder ernsten Musikgestaltung zugrunde liegen muß. Eine speziell musikalische Beurteilung der verschiedenen Ausdrucksarten kann daher weder eine „leichte" noch eine „schwere" sein, weil sie sich auf die musikalische **Gestaltung** als solche und auf die der jeweiligen Erlebnisart angemessenen Stilmittel zu beziehen hat. Die Beseitigung aller Mißverständnisse darüber würden sowohl dem Verhältnis zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik sowie seiner zeitgenössischen und insbesondere funkmusikalischen Gestaltung sehr förderlich sein.

Wir wollen damit unsere Ausführungen über die Beziehungen zwischen Musik und Rundfunk abschließen. Es war hierbei unsere Absicht, eine Basis zu schaffen, von der aus wir regelmäßig alle Fragen für Musik und Rundfunk, wie sie sich aus den jeweiligen Hauptsendungen selber ergeben, verfolgen möchten. Gerade weil das Rundfunkprogramm sehr richtig als „Spiegelbild vom Leben der Nation" bezeichnet wird, symbolisieren die Berührungspunkte zwischen Musik und Rundfunk ein wesentliches Moment aller musikalischen Kulturverbundenheit überhaupt: **Nämlich die Verbindung zwischen Musik und Leben, auf der letzthin alle Musikpflege und Musikentwicklung beruht!**

Kurt Herbst

Hochschule und Konservatorium

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK ZU BERLIN: MILITÄRMUSIKER SINGEN

Spielen und Singen, das ist jetzt die Devise der Militärmusiker an der Hochschule. Was ist natürlicher, als daß diese Musiker, die täglich ihr Instrument handhaben, und die wissen, was es heißt, reine Töne damit hervorzubringen, nun

auch mit dem naheliegendsten und jedem zugänglichen Instrumente, der menschlichen Stimme, umzugehen lernen. So war es eigentlich geradezu eine Selbstverständlichkeit, daß aus den zur Hochschule kommandierten Militärmusikern ein Männerchor gebildet wurde, und daß dieses vorgeschulte und bisher ungenutzt liegende Stimmenmaterial von weit über hundert Kehlen zu gemeinsamem Singen zusammengefaßt wurde. Ihre Instrumentalkonzerte waren uns dank der Tatkraft Husadels ja schon bekannt, doch diese chorische Veranstaltung war der Beginn einer ganz neuen, erweiterten Schulung und sofort ein starker Erfolg. Der Hochschuldirektor **Fritz Stein**, der schon im Kriege als Leiter eines Soldatenchores Erfahrungen gesammelt hat, erwies sich auch hier als die geeignetste Persönlichkeit, die neue erzieherische Aufgabe in Angriff zu nehmen. Es wurde alles sauber und schneidig vorgetragen, Gesänge von Isaak, Knab und Fr. Dietrich, neue Volksweisen, Soldatenlieder mit Trompeten und Pauken und fröhliche Kanons von Praetorius, Cherubini und Mozart. Stein verstand es, den Abend zu einer vergnüglichen Singstunde zu erweitern. Seiner Aufforderung, kanonische Gruppen zu bilden und mitzusingen, kam das Publikum rasch nach, und so wurde der Grundsatz, die Hörer zur Aktivität anzuregen, auch hier erfolgreich in die Tat umgesetzt. Es läßt sich denken, was das alles für weittragende Wirkungen zeitigen kann, wenn man an das Leben der Soldaten im Freien denkt, und wie die Vitalität neu beschwingt wird durch Freude am kanonischen Singen. Generaladmiral Dr. e. h. Raeder hatte durch sein Erscheinen Interesse daran bekundet. — „Auf dem Wasser zu singen" hat auch große Reize. Zusammen mit einem Orchester, das aus Sängern des Chores gebildet war, konnte auch die Goethe-Brahms-Rhapsodie zu eindrucksvoller Wiedergabe gelangen, wobei Carola Goerlich sich für das Altsolo im Besitze einer pastosen Stimme erwies. Fritz Brust

DEUTSCH-POLNISCHES AUSTAUSCHKONZERT AM 24. MÄRZ 1938 IN WARSCHAU

Das erste **deutsch-polnische Austauschkonzert** fand am 10. Juni 1937 im Konzertsaal der **Staatlichen Hochschule für Musik** in **Berlin-Charlottenburg** statt mit folgendem Programm:

1. Beethoven: 1. Symphonie
2. a) Moniuszko: Arie „Der alte Korporal"
   b) Mozart: Arie des Leporello
3. Chopin: Klavierkonzert f-moll
4. T. Kiesewetter: Ouvertüre

Ausführende waren das Konzertorchester der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg und Studierende des Warschauer Staatlichen Konservatoriums.

Das „Gegenkonzert" am 24. März 1938 in dem Saal des Warschauer Konservatoriums brachte folgende Werke zu Gehör:

1. Beethoven: 2. Symphonie
   Dirigent: Herr Grenz
2. Mozart: Zwei Arien der „Königin der Nacht"
   Gesang: Frl. Elisabeth **Wilde**
   Dirigent: Herr Grenz
3. Dvořák: Cellokonzert
   Cello: Herr **Spitzenberger**
   Dirigent: Herr v. Bloh
4. Wagner: Meistersingervorspiel
   Dirigent: Herr v. Bloh

Die Aufführung war ein voller Erfolg, insbesondere für die Dirigenten und Solisten der Berliner Hochschule für Musik. Das Publikum war außerordentlich beifallsfreudig. Frl. **Wilde** mußte u. a. die eine der beiden Mozartarien wiederholen. Herr **Spitzenberger** begeisterte mit dem hinreißend vorgetragenen Cellokonzert. Die Herren Grenz und v. Bloh erwarben sich schnell die Sympathien von Publikum und Orchester durch ihr sicheres und bescheidenes Auftreten. Das Orchester der Warschauer Hochschule folgte den Dirigenten stets willig und fiel durch starke Besetzung und vorzügliche Qualität der Streicher auf, während die Bläser in der Intonation zu wünschen übrig ließen. Drei dreistündige Proben verliefen reibungslos und stellten eine herzliche Kameradschaft zwischen den Berliner und Warschauer Studierenden her.

An das Konzert schloß sich ein Bankett an unter Teilnahme einiger Studenten und hervorragender Persönlichkeiten des Warschauer Konservatoriums. Die Polen legten uns gegenüber

eine überwältigende Herzlichkeit und Gastfreundschaft an den Tag.
Am zweiten Tag nach unserer Ankunft in Warschau folgten wir gemeinsam mit einigen Warschauer Künstlern einer Einladung des Deutschen Botschafters. Exzellenz von Moltke, ein hervorragender Musikkenner, war für einige musikalische Darbietungen, die er sich ausgebeten hatte, überaus dankbar.
Bei unserer Abreise gaben uns die Studentenschaft des Warschauer Konservatoriums, Herr Professor Bierdiajew und ein Vertreter der deutschen Botschaft das Geleit. Wir schieden mit dem Gefühl eines schönen Erlebnisses und einer wesentlichen künstlerischen Bereicherung für unsere Studierenden. Richard Rößler

*

Unter dem Titel „Vier Jahre Aufbau" ist ein Sonderdruck aus dem 58. Jahresbericht 1936/37 der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin erschienen, der aus der Feder ihres Direktors Prof. Dr. Fritz Stein stammt. Zunächst wird allgemein über die Verwaltung, Prüfungsordnung, die Raumnot berichtet und alsdann die innere Erneuerung der Erziehungsarbeit anschaulich geschildert. Hieran schließt sich eine sorgfältige Übersicht über die Arbeit der einzelnen Fachgruppen: I. Komposition und Tonsatz, II. Dirigieren, III. Gesang, IV. Dramatische Kunst, V. Tasteninstrumente, VI. Streichinstrumente, VII. Orgel, VIII. Blas- und Orchesterinstrumente, IX. Kammermusik, X. Rhythmische Erziehung, XI. Wissenschaft und geistige Erziehung, XII. Musik und Technik, XIII. Hochschulorchester, XIV. Hochschulchor, XV. Staatliche Orchesterschule, XVI. Opernchorschule, XVII. Staats- und Domchor.

Der Musikverein für Steiermark und sein Konservatorium zu Graz legt einen umfassenden Bericht über das 122. Arbeitsjahr 1936/37 vor.

Der 16. Offene Abend des Collegium musicum der Universität Rostock unter Mitwirkung des Rostocker KdF-Chores war „Heiterer Sing- und Spielmusik" gewidmet. Zur Aufführung gelangte eine Suite aus der „Lustigen Feldmusik" von Joh. Ph. Krieger, die Don-Quichotte-Suite von Telemann, das G-dur-Klavierkonzert von Haydn und die Glückwunschkantate op. 44 von Hans Lang.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. führte unter der Leitung von Dozent Dr. Wilhelm Ehmann „Chor- und Orgelmusik der Gegenwart" auf. Das Programm enthielt Chor- und Orgelsätze von David, Distler, Fortner, Hirtler, Knab und Reuter. Die Orgel betreute Paul Keßler. —

Die Meinung des Lesers

EIN NEUES INSTRUMENT BAHNT SICH SEINEN WEG

Erwiderung auf den Beitrag „Volksmusik-Industrie?" von H. E. Schulze

Jedes heute in seinem Musikideal gefestigte und standardisierte Kulturinstrument wurzelt im Volk in seinen Uranfängen und erwächst in fortgesetzt gegenseitiger Befruchtung von Instrumentenbauer und Künstler, der anfänglich ein musizierender Liebhaber ist. Solange die Musikindustrie von diesem Grundsatz ausgeht und die handwerklichen Grundlagen nicht verläßt, ist sie dem einzelnen Instrumentenbauer als die Organisation seiner Existenz gleichzustellen. Zur Zeit findet aus vielfach unmotivierten und falschen Gründen ein Angriff auf die Balginstrumente, besonders die Harmonika, statt. Der Aufschwung dieser Instrumente hat bis jetzt keinem anderen Instrument geschadet, sondern eher genützt. Er begründet sich in der heute unausgesprochenen Parole: „Das Volk singt und musiziert".
Jedes Instrument durchläuft wie alles Werdende drei Stadien der Entwicklung. Es wird vom Mann im Volke in spielerischem Drang erfunden und verharrt anfänglich in einem „kindhaft spielzeugartigen" Zustand. Literatur gibt es noch nicht. Es lebt von der improvisatorischen und imitatorischen Anwendung im Volke. Ein Übergangsstadium, angefüllt von Problemen der endgültigen Charakterumgrenzung des Instrumentes folgt, alle möglichen Typen werden gebildet, Literatur entsteht, künstlerische Gestal-

tung treibt die Verwandlung vorwärts. Aus diesem Prozeß erst geht oft nach langer Zeit das endgültige Instrument hervor. Leider hat der Musiker oft keine Ahnung mehr von den Kämpfen und Schweißtropfen alter Meister (Erbauer und Künstler) um die Entstehung solch endgültig anerkannter Instrumente. Anbei zeige ich Beispielreihen der Entwicklung u. a.: Laute und Cembalo, Klavichord mit Kielflügel und Spinett, modernes Klavier; Fiedel, Violen mit Gamben und Geigen, Violine.

Die alte Ziehharmonika schreitet am Anfang des 20. Jahrhunderts in das zweite Stadium der Entwicklung und Vervollkommnung; Literatur entsteht, viele Typen bilden sich, das Problem der endgültigen Kultivierung rückt in den Brennpunkt. Neben noch zurückbleibenden primitiveren Anwendungen steigt das Instrument zu neuartiger Verwendung weiter und will ein Kulturinstrument wie andere werden. Der bis jetzt zurückgelegte Weg der Entwicklung kann auch von Unverständigen nicht um ein Grad zurückgeschraubt werden. Ein Instrumentenbauer und somit auch die Instrumentenbau-Firma müssen von selbst dem Drang der Entwicklung nachkommend die Kultivierung in der wechselseitigen Befruchtung vom ausübenden Musiker (gemeint sind in erster Linie Musikerzieher und Komponist) und dem Instrumentenbauer (gemeint sind Handwerker und Ingenieur) vorwärts treiben.

1927 trat die weltberühmte Instrumentenbaufirma Matthias Hohner A. G. an mich heran, um mit Hilfe neuer Kompositionen für Handharmonika die Aufwärtsentwicklung zu beschleunigen. Es ist für die Öffentlichkeit sicher interessant, festzustellen, daß meine schon vor 10 Jahren erschienenen „Sieben neue Spielmusiken“, die der Ausgangspunkt des Aufbaues einer arteigenen Literatur für das Instrument wurden, heute in den Prüfungsforderungen der RMK Fachschaft Musikerzieher als vorbildlich genannt sind, obwohl bei der Entstehung dieser Stücke a) kein ähnlicher Vorgang vorhanden war und b) der Versuch gemacht wurde, vor allem die technischen Fähigkeiten des Instrumentes zu erproben. Ein ganzer Verlag solcher Literatur ist im Entstehen begriffen und zählt schon viele wertvolle Nummern deutscher Komponisten von Namen. Wer aber sollte diese Literatur und ihre Instrumente in der Öffentlichkeit durchsetzen? Das konnte nur der Musikerzieher tun, dem in der liebevollen Behandlung dieser Aufgabe ein neuartiges Ziel gesetzt wurde: für das rechte Wachstum seines Instrumentes und seine werdende Literatur zu kämpfen. Welch ein Wust von falschen Anschauungen mußte und muß heute noch hier immer wieder aufs Neue weggeräumt werden! Von diesen Grundlagen, die allein in Trossingen geschaffen wurden, werden zahlreiche Kreise befruchtet. Leider haben viele (und es waren gerade oft Verantwortliche) hier von einer konjunkturmäßigen Modekrankheit gesprochen. Sie betrachteten die Sache reichlich oberflächlich und drangen nicht zum Herzen der Entwicklung vor. Die Verleger glaubten, vielfach den Schund, den die Vertreter des Kulturinstrumentes „Gott sei Dank“ abgestoßen hatten, wieder von hinten in die Harmonika-Literatur einzupumpen. Erst seit einem Jahr versuchen sie — nur teilweise — unsern Weg mitzugehen. Selbstverständlich verdient man mit einer neuen fortschrittlichen und ehrlichen Literatur nicht so viel, wie mit dem üblichen Kitsch. Hier hat der Verlag der Matth. Hohner A. G. in der Hauptsache reinigend gewirkt: das muß auf diesem Gebiet kulturell gewertet werden.

Die Musikerzieher erkannten leider vielfach nicht den Sinn ihrer Aufgabe. Es ist ja auch leichter, schon Bewährtes zu wiederholen, als sich für das Wachsen einer neuen arteigenen Literatur und eines neuen volkstümlichen Instrumentes einzusetzen. Anfänglich waren daher die Erfolge auf erzieherischem Gebiet in kulturellem Sinn noch nicht vertieft und wurden leider immer wieder von unverständigen Fachkreisen und charakterlosen Versagern gestört. Dem hier versagenden Lehrer mußte daher zwangsläufig der Instrukteur beigesellt werden, der mithalf, die Anwendung des Instrumentes im Volke zu lehren. Das war aber nur ein Übergangsstadium, das wir heute im allgemeinen überwunden haben. Der Kaufmann ist vom Erzieher getrennt. Doch soll der Kaufmann das Instrument verstehen lernen, denn ein deutscher ehrbarer Kaufmann verkauft keine Ware, die er nicht selber schätzt. Diese Auffassung wird in Trossingen streng vertreten und entspricht absolut nicht dem, was man sonst un-

ter Konjunktur versteht. Vor kurzem wurde von einer verantwortlichen Stelle behauptet, die deutschen Harmonika-Instrumenten-Firmen sollten ihre von Deutschen nicht so sehr geschätzte Ware möglichst viel ins Ausland verkaufen, in Deutschland wolle man aber davon nichts wissen. Wie kann ein kultureller Vertreter, der ja das Konjunkturmäßige zu bekämpfen angibt, das ehrbare deutsche Instrumentenbau-Gewerbe zu Handlungen ermutigen, die absolut nicht den Auffassungen im Dritten Reich entsprechen? Der deutsche Kaufmann empfiehlt dem Auslande nur eine Ware, die er selbst schätzt und liebt, so auch hier. Bis jetzt haben die anderen deutschen Harmonikawerke aus dieser Grundhaltung von Trossingen nur Nutzen gezogen.

Da aber der Instrumentenbauer nur über die musikalische Anwendung des Instrumentes zu seiner endgültigen Standardisierung und Ausreifung fortschreiten kann, auf der anderen Seite aber Musikerkreise aus überholter Tradition heraus interesselos an dieser wichtigen und natürlichen Tatsache vorübergingen, mußte zwangsläufig und organisch aus eben den zwingenden kulturellen Gründen heraus die Handharmonikafachschule Trossingen von der Firma Matth. Hohner A. G. gebildet werden. Diese Schule wurde inzwischen selbständig und bildete für die ganze Entwicklung bisher das Herz. Es ist klar, daß eine solche Entwicklung nicht ohne Kampf und auch da und dort auftretende Fehler vor sich ging. Vor allem war Charakter notwendig, um den von allen Seiten angefochtenen Gang dieser neuartigen instrumentalen Bewegung geradlinig fortsetzen zu können.

„Die Hohner-Handharmonika-Fachschule Trossingen" ist, wie schon gesagt, aus natürlich organischen Gründen und aus eben gerade kulturellen Erwägungen heraus von der Instrumentenbaufirma Matth. Hohner A. G. subventioniert, jedoch heute in ihrer kulturellen Richtung, die ich verantwortlich bestimme, gänzlich unabhängig und getrennt.

Unter diesen Bedingungen habe ich 1935 die Leitung dieser Fachschule übernommen und seither geleitet. Gerade weil das so ist, hat die RMK unsere Prüfungen zugelassen und sie auch bis jetzt selbst beaufsichtigt. In unserer Schule werden nicht in achtwöchigen Kursen, wie Schulze meint, Teilnehmer mit Diplomen entlassen:

a) Eine solche kurze Zeit der Ausbildung kommt, wie man aus dem Lehrplan ersehen kann, für sog. Anfänger gar nicht in Frage; ebensowenig werden diese in Nebenkursen bei uns vorgeschult.

b) Unsere im Lehrplan als Prüfung I dargelegten Bewertungen entsprechen den Mindestforderungen der Fachschaft III in der RMK und werden streng und gerecht gehalten, ein Diplom wird überhaupt nicht ausgegeben, sondern der Geprüfte erhält ein Zeugnis, das er der RMK vorzulegen hat. Die Prüfungen stehen außerdem unter der Kontrolle der Kammer. Man kann aus dem Lehrplan ferner ersehen, daß wir außer der Leistung der Prüfung I in Fortbildungskursen noch zu einer höheren Leistung vorstoßen, die der Bildung eines akademisch geschulten Musiklehrers entspricht.

c) Der Lehrkörper unserer Fachschule setzt sich aus den ebenfalls im Lehrplan ersichtlichen Fachlehrern zusammen, deren jeder Mitglied der RMK ist und in seiner besonderen Eignung die Fächer der Schulung übernimmt, außerdem ein rechtes Studium der Musik, wenn auch nicht gerade ein akademisches, aufzuweisen hat.

d) In unserer Fachschule werden
   1. schon in der RMK anerkannte Musikerzieher umgeschult in Kursen von drei Monaten;
   2. junge Leute herangebildet, die Musikerzieher werden wollen, ihre Studienzeit richtet sich aber nach ihrer Vorbildung und Leistung. Ohne die Vorprüfung, die den Bildungsstand feststellt, wird niemand zur Prüfung zugelassen.
   3. Ein geringer Prozentsatz von 10 % umfaßt Studierende, die in anderen Berufen stehen und aus vornehmlich musikalischem Idealismus emporstreben wollen. Wir tragen also auf diesem Wege dazu bei, die Talente im einfachen Volke zu fördern.
   4. Verkäufer und Verkäuferinnen aus der Instrumenten- und Musikalienbranche sind bei uns nicht ordentliche Schüler des Semi-

nars der Musiklehrer, sondern Hospitanten. Sie studieren im Hauptfach das Instrument, seine Reparatur und Literatur. Sie erhalten von der Reichsmusikkammer keine Berechtigung zum Unterricht. Mit Nichtskönnern auch auf diesem Gebiet erklären wir uns nicht identisch, denn wir streben nach fachmännischer Qualität.

Die wertvollsten erzieherischen Kräfte auf diesem Gebiet der Volksmusik sind seit 1935 aus unserer Schule hervorgegangen und haben bereits in öffentlichen Musikschulen und Konservatorien, ja Hochschulen, eine fachliche Lehrtätigkeit. Mit den Nichtskönnern unter solchen Volksmusik-Lehrern und leider da und dort eben auch charakterlich versagenden Leuten erklären wir uns nicht gleich, im Gegenteil, wir bekämpfen sie in unserem eigenen Interesse und im Sinne einer guten und wertvollen deutschen Volksmusik.

Wir haben nur einen Grundsatz: **Die sinnvolle und kulturelle Entwicklung in der Frage der Harmonika ist allein und ausschließlich unsere Grundlage und unser Ziel.**

Daß wir es bitter ernst damit nehmen, können zahlreiche Lehrer und Fachleute bezeugen, die unsere Schule besuchten oder wenigstens aufsuchten und in Augenschein nahmen. In der Frage der Harmonika marschiert unsere Schule kulturell, musikalisch, methodisch und volkstumfördernd an der Spitze, was niemand ernstlich bestreiten kann. Ganz selbstverständlich ist es außerdem, daß wir im Sinne des nationalsozialistischen Erziehungsgedankens handeln und wir daran unsere Ehre knüpfen.

Zwei Faktoren sind es, auf die sich eine führende deutsche Weltfirma hinsichtlich der musikalischen Zukunft ihres Instrumentes stützt: auf den Erbauer und Ingenieur im Laboratorium und auf den Künstler (Komponisten und Erzieher). Die Handharmonika-Fachschule Trossingen ist **kulturell selbständig**, zugleich aber ein notwendiges befruchtendes Organ einer deutschen Instrumentenbaufirma von Rang. Orgelfirmen und Klavierfirmen subventionieren Schulen, Konzertsäle, Konzertzyklen zur Befruchtung ihrer Weiterentwicklung und Erhaltung. Im Zeitalter berühmter Geigenbauer blühte in der **Gemeinschaftsarbeit** von Instrumentenmachern und den ausübenden Musikern die künstlerische Vervollkommnung des Geigenspiels. Warum sollte nicht ein deutsches Harmonikawerk von Weltgeltung eine **Fachschule** gründen dürfen? Allein die wechselseitige Befruchtung von Instrumentenbauer und Musiker kann auch hier nur zu den von uns allen gewünschten kulturellen Zielen führen.

Hugo Herrmann

*

Auf die vorstehenden Ausführungen habe ich Folgendes zu entgegnen:

Hugo Herrmann beweist schon im ersten Teil seines Aufsatzes, daß er verschiedene Begriffe nicht auseinanderzuhalten imstande ist. Bei sorgfältigem Studium meiner Ausführungen dürfte es ihm nicht entgangen sein, daß in dem ganzen Aufsatz nicht **ein** Wort gegen die Harmonika gefallen ist, wohl aber gegen die Elemente, die er schützen zu müssen glaubt. Ich bin der Meinung, daß auch der einfältigste Leser die Begriffe „Industrie" und „Harmonika" voneinander trennen kann. Es berührt daher seltsam, daß dieser Unterschied ausgerechnet von den Kreisen mißverstanden wird, die an der Verwischung der Linien geschäftsmäßig interessiert sind. Außerdem ist es merkwürdig, immer wieder von Angriffen auf die Balginstrumente zu reden, obgleich niemand an solche denkt und niemand ein Interesse daran haben kann, diese Instrumentengruppe aus irgendwelchen Gründen zu schädigen.

Im Folgenden spricht Herrmann von wechselseitiger Befruchtung von ausübendem Musiker und Instrumentenbauer, die die Kultivierung vorwärts treiben soll. Das ist richtig. Nur in verständnisvollem Zusammengehen ergibt sich letzten Endes aus Diskussionen über die Sache deren Befruchtung. Ist das bisher so gewesen? Wenn man in den Versuchen einer Diskussion, die von den für die Musikerziehung unseres Volkes allein verantwortlichen Stellen ausgeht, von seiten einer „weltberühmten" Firma Angriffe gegen die Sache selbst sieht, so ergibt sich, daß auf die Dauer bei einem solchen Standpunkt die Sache eben **nicht** befruchtet wird. Es dürfte ja keinem Zweifel unterliegen, in wessen Händen heute die Musikerziehung unseres Volkes liegt, jedenfalls liegt diese Verant-

wortung nicht bei der „weltberühmten“ Firma Hohner — und wenn sie dem Reich noch soviel Devisen hereinbringt —, und auch nicht bei den von der Firma mit „Musikerziehung“ beauftragten und dafür bezahlten Kräften. Wir als Musikerzieher kümmern uns ja auch nicht um den Außenhandel irgendwelcher „weltberühmten“ Firmen, weil wir nämlich andere Aufgaben zu erfüllen haben und diese Aufgaben uns voll ausfüllen. Darüber hinaus würde es sich wohl gerade die Firma Hohner verbitten, wenn wir in Aufgaben, die lediglich die Firma etwas angehen, hineinreden würden.

Herrmann sagt weiter: „Die Musikerzieher erkannten leider nicht den Sinn ihrer Aufgabe. Es ist ja auch leichter, Bewährtes zu wiederholen, als sich für das Wachsen einer arteigenen Literatur und eines volkstümlichen Instruments einzusetzen“. Man werfe nun einmal einen Blick auf die Kataloge des Verlages der „weltberühmten“ Firma Hohner in Trossingen, dann weiß man, was dort unter „arteigener Literatur“ verstanden wird, abgesehen von den Kompositionen Herrmanns selbst, über die man sich immerhin unterhalten kann. Es ist freilich etwas anmaßend von Herrmann, seine Kompositionen als vorbildlich hinzustellen, weil sie in der Prüfungsordnung der Reichsmusikkammer in Ermangelung eines Besseren erwähnt sind. In der Fülle des Materials findet sich z. B. ein Heft „Neue Unterhaltungsmusik: 12 Originalkompositionen, die alle Freunde neuer (!) Akkordeonmusik begrüßen werden“. Ferner findet man „Neue (!) Tänze, 6 Originalkompositionen“. In dem erstgenannten Heft wird einem u. a. serviert „Lachendes Glück“, ein Walzer, „Feuriges Temperament“ Spanischer Walzer und so fort in bunter Folge. Der Inhalt des zweiten genannten Heftes setzt sich zusammen aus: Paso doble, Tango, Fox-Intermezzo, Rag Time usw. Soweit Originalkompositionen (!). Diese Beispiele lassen sich beliebig erweitern. An Bearbeitungen leistet man sich noch einiges mehr. Neben der Bearbeitung des Deutschlandliedes sowie des Horst-Wessel-Liedes findet der erstaunte Leser z. B. einen Schlager „Hohner überall“ ferner „Tanz der Wichtelmänner“, „Blütenwirbel“, „Bubenstreiche“, ja sogar der Name „Mendelssohn“ taucht, wenn auch versteckt, auf. Darf man zur Vervollständigung dieser Sammlung den Vorschlag machen, „Das Gebet einer Jungfrau“ darin aufzunehmen? Als weiteres Zeichen des Hochstandes des Verlages der „weltberühmten“ Firma könnte man den Titel „Aus den Werken großer Meister“ nennen, in denen Namen wie Schrammel, Millöcker und Mendelssohn (!) im trauten Verein mit Schubert, Mozart, Chopin, Wagner und Brahms erscheinen. Sind das die Grundlagen, mit denen Trossingen „allein“ zahlreiche Kreise befruchtet? Angesichts des Namens Mendelssohn gestatte ich mir die Frage: „Wer sind die zahlreichen Kreise, die damit genannt sind?“ Darf man weiter fragen, was die „weltberühmte Firma“ zur Reinigung dieser „von hinten aufgepumpten Harmonika-Literatur“ getan hat? Nach diesen Katalogen zu urteilen, scheint doch auch die Firma Hohner sehr auf Geldverdienen angewiesen zu sein. Darin erkennen wir Musikerzieher wahrhaftig nicht den Sinn unserer Aufgabe und wir wollen ihn auch darin gar nicht erkennen. Jawohl, es ist leichter, Bewährtes zu wiederholen, das sieht man daran, daß die Harmonika-Lehrer, die in so überaus „verantwortungsvoller“ Weise in Trossingen ausgebildet wurden, es bis zur Stunde noch mit ihrer Würde vereinbaren können, solch einen Schund zu akzeptieren. Aber wehe dem, der nicht mitmacht, sofort ist er „charakterloser Versager“.

Herrmann schreibt weiter: „Dem hier versagenden Lehrer mußte daher zwangsläufig ein Instrukteur beigesellt werden.“ Das ist ein Irrtum. Der Instrukteur, den die Firma Hohner glaubt, den Lehrern beigeben zu müssen, ist lediglich auf die Firma eingeschworen und ist kommerziell an ihr interessiert, bzw. die Firma an ihm. Hierher gehört auch eine Erörterung des Klubgedankens. Will man uns in Trossingen vielleicht glauben machen, daß die Gründung von Klubs den Erfordernissen, die wir heute stellen, gerecht wird? Der Klub ist eine liberalistisch-föderalistische Angelegenheit, die mit unserer Forderung nach Gemeinschaft nichts zu tun hat. Das sieht man schon aus den Bezeichnungen, die diese Klubs sich, wohl auf Instruktionen aus Trossingen hin, zulegen, wie etwa „1. Hohner-Handharmonika-Orchester“ oder „1. Hohner-Handharmonika-Spielring“ oder „1. Hohner-Handharmonika-Club“. Meines Wis-

sens ist bisher noch nie ein 2. oder gar 3. Hohner-Klub aufgetaucht. Allein die Tatsache, daß es heute noch so und so viele „Hohner-Handharmonika-Clubs“ gibt, läßt den Schluß zu, daß wohl die „kulturelle Trennung zwischen der Schule und der Firma“ bis jetzt noch im Anfangsstadium steckt. Es wäre interessant, festzustellen, ob die aus der Trossinger Fachschule entlassenen Lehrer auch heute noch mit einer Konventionalstrafe bedroht werden, wenn sie andere Fabrikate als Hohner in ihrem Unterricht bzw. in ihren Klubs dulden. 1936 jedenfalls war das noch der Fall.

Herrmann sagt über die Schule, daß er die kulturelle Richtung — gänzlich unabhängig — verantwortlich bestimmt. Ich kann es nur bedauern, daß Herrmann, wenn er wirklich so unabhängig bestimmt, wie er sagt, sich bemüßigt fühlt, heute noch eine Lanze zu brechen für eine Firma, die ihn doch dann eigentlich gar nichts angeht, und die ihrem Gebaren nach diesen Schutz gar nicht nötig hat.

Weiter sagt Herrmann: „Der Lehrkörper setzt sich zusammen aus Fachlehrern, deren jeder Mitglied der Reichsmusikkammer ist.“ Mir ist da nicht klar, wen Herrmann außer sich selbst meint. Gegen die dort beschäftigten Lehrer bestehen als Harmonika-Spieler absolut keine Bedenken. Ihre Mitgliedschaft in der Fachschaft Musikerzieher muß ich jedoch bezweifeln, da sie pädagogische Fähigkeiten, die für eine solche Fachschule unbedingte Notwendigkeit sind, auf Grund ihrer Ausbildung vermissen lassen. Man kann doch im Ernst in diesen Fällen wohl kaum von Musikerziehern sprechen; denn Musikerzieher wird man ja letzten Endes nicht durch bloße Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer. Außerdem dürfte es ja auch Herrmann bekannt sein, daß an der Ausbildung der betreffenden Herren die Firma Hohner maßgebend beteiligt gewesen ist bzw. daß die Herren, bevor sie als Lehrer fungierten, in der Firma Hohner tätig waren.

Des weiteren passiert Herrmann eine kleine Entgleisung. Die Angehörigen der Hohner-Handharmonika-Fachschule werden als Studierende und die Zeit, die sie auf besagter Schule verbringen, wird als „Studienzeit“ bezeichnet. Ich muß es mir als Angehöriger des NSDStB energisch verbitten, daß diese Kursusteilnehmer als „Studierende“ bezeichnet werden. Diese Benennung ist nicht nur dazu angetan, Irrtümer hervorzurufen, sondern sie ist geradezu eine Provokation für den wirklich Studierenden; wir legen auch keinen Wert darauf, diese „Studierenden“ eines Tages etwa im NSDStB begrüßen zu können.

Wie kommt im übrigen Herrmann zu der Bezeichnung „Seminar der Musiklehrer“? Auf Seminaren können nur staatlich geprüfte Lehrer beschäftigt sein. Wer gibt in dieser Fachschule in den für ein Seminar verbindlichen Fächern, wie Musikgeschichte, Theorie, Pädagogik, Methodik usw. Unterricht?

Die Behauptung Herrmanns, daß „die wertvollsten erzieherischen Kräfte“ aus dieser Schule hervorgegangen seien, ist eine Anmaßung und eine Beleidigung der Lehrer, die ihre Ausbildung andernorts genossen haben.

Die Gemeinschaftsarbeit zwischen ausübenden Künstlern und Komponisten und der Industrie kann befruchtend auf den Instrumentenbau wirken; daraus ist aber die Notwendigkeit der Gründung einer Fachschule noch nicht abzuleiten. Es ist ein Unterschied, ob beispielsweise die Gemeinschaft von mehreren Orgelfirmen eine solche Schule subventioniert oder eine Firma. Und zum Schluß: Wenn die Schule so selbständig arbeitet, wie Herr Herrmann behauptet, warum heißt sie dann noch „Hohner-Handharmonika-Fachschule“?

Hans-Eberhard Schulze

Wir schließen hiermit die Diskussion über dieses Thema, soweit es sich um die Meinungsäußerung von privater Seite handelt. Im nächsten Hefte werden wir abschließend die Stellungnahme einer für diese Frage zuständigen amtlichen Stelle wiedergeben.

Die Erörterung dieses Themas hat ein ungewöhnlich starkes Echo von begeisterten, aber auch von einigen empörten Stimmen an uns herangetragen. Wir freuen uns, offenbar in ein musikkulturelles Wespennest gestochen zu haben. Für Wespennester hat die „Deutsche Musikkultur“ ein mehr als nur zoologisches Interesse. JMSch.

Unsere Berufskameraden

Adolf von Lünen †

Zu Remscheid verstarb im Alter von 80 Jahren Musikdirektor **Adolf von Lünen**. Er hat sich um das öffentliche Musikleben wie auch um die Pflege der Hausmusik in der einst wenig musikbegeisterten Stadt hohe Verdienste erworben.

60. Geburtstag Rudolf Siegels

Der als Dirigent und Komponist bekannte Dr. **Rudolf Siegel** vollendete am 12. April sein 60. Lebensjahr. In der Schule eines Carl Thiel, Ludwig Thuille und Humperdinck ausgebildet, führte sein Weg als Dirigent über Essen, München, Berlin, Königsberg und Mannheim; seit 1919 leitete er mehr als ein Jahrzehnt hindurch das Musikleben der Stadt Krefeld, das unter seiner Hand eine beachtliche Höhe erreichte. In letzter Zeit ist Siegel mehrfach als Gastdirigent hervorgetreten. Auch als Komponist ist S. kein Unbekannter: den größten Erfolg errang er mit der heiteren Oper „Dandolo“; auch seine anderen Werke wie z. B. „Heldenfeier“, Eichendorffs „Einsiedler“ und eine Funkmusik „Minna von Barnhelm“ lassen die sichere Meisterschaft des Künstlers erkennen. —

Bruckner-Medaille für Hans Weisbach

Im Haus des Rundfunks zu Berlin überreichte der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Auer-Wien, dem GMD **Hans Weisbach** die Bruckner-Ehrenmedaille für seine Verdienste um den Meister. —

Max Seiffert erhielt die Goethe-Medaille

Der Führer und Reichskanzler hat dem Leiter des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung in Berlin Prof. D. Dr. **Max Seiffert** in Anerkennung seiner Verdienste um die Musikwissenschaft zum 70. Geburtstag die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. —

Händel-Plakette für Josef Müller-Blattau

Unserm Mitarbeiter, Prof. Dr. **Josef Müller-Blattau**, Freiburg i. Br., wurde die Händel-Plakette der Stadt Halle a. d. Saale verliehen. Die große Händel-Biographie des Athenaion-Verlages in Potsdam stammt aus seiner Feder. Im Februar d. Js. sprach Prof. Müller-Blattau in Rom auf Einladung des „Istituto Italiano di Studi Germanici“ über Bach und Händel. —

Mozart-Preis 1938 verliehen

Den Mozart-Preis der Goethe-Stiftung erhielt der sudetendeutsche Dichter Franz Nabl und der um die Tiroler Volksliedforschung hochverdiente Professor Dr. e. h. Josef Pöll.

Ernennung

Der Dozent für Musikwissenschaft an der Universität **Köln**, Bibliotheksrat Dr. **Willi Kahl**, wurde zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät ebendort ernannt.

Kurzberichte

Kunstwettbewerb des Deutschen Turn- und Sportfestes Breslau 1938

Im Rahmen des Deutschen Turn- und Sportfestes Breslau 1938 findet wie bei den Olympischen Spielen ein Kunstwettbewerb für Werke lebender deutscher Künstler arischer Abstammung auf dem Gebiete der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Dichtung und **Musik** statt.

Für reichsdeutsche Künstler gilt dieser Wettbewerb gleichzeitig als Vorwettbewerb für den Kunstwettbewerb der Olympischen Spiele 1940. Die eingesandten Werke müssen im Verlaufe der XI. Olympiade, d. h. nach dem 1. Januar 1936 geschaffen sein und dürfen nicht am Wettbewerb der Spiele der XI. Olympiade in Berlin 1936 teilgenommen haben.

Für die Musik gelten folgende Bestimmungen: Es werden zugelassen: a) Kompositionen für Solo- oder Chorgesang, mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung; b) Kompositionen für ein Instrument, mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik; c) Kompositionen für Orchester in jeglicher Besetzung. Es dürfen nur Werke eingereicht werden, die im weitesten Sinne eine Beziehung zur Olympischen Idee haben. Es können z. B. Lieder, Märsche, Chöre, Tänze oder vertonte Festspiele

sein, deren Musik sportliche oder gymnastische Bewegung auslöst oder sie begleitet, eine sportliche Idee, einen sportlichen Kampf oder Kämpfer verherrlicht oder zu einer Aufführung in Verbindung mit einem Sportfest geeignet ist. Die Aufführungsdauer darf nicht mehr als eine Stunde betragen.

Die für den Wettbewerb bestimmten Werke sind bis zum 15. Mai 1938 an die Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburgerstraße 19, einzusenden. Von volksdeutschen Künstlern sind die Arbeiten an ihre zuständige Organisation zu senden, die die Sichtung vornimmt und die ausgewählten Werke bis zum 10. Juli 1938 nach Breslau, Ausstellungsgelände der Breslauer Messegesellschaft mit der Bezeichnung „Sportkunstausstellung Breslau 1938" einsendet.

Nur diejenigen Werke, die als schöpferischer Ausdruck sportlicher Art ausgewählt werden, nehmen an dem Wettbewerb in Breslau teil. —

Walter Bachmann-Preis

Der zu Ehren des Klavierpädagogen Walter Bachmann seinerzeit gestiftete Preis wird künftig, nachdem die Stiftung jetzt in das Eigentum der Landeshauptstadt Dresden übergegangen ist, durch das Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden, Akademie für Musik und Theater, ausgeschrieben werden. Das nächste Preiswettspiel wird im Frühjahr 1939 stattfinden. Nähere Auskunft durch die Kanzlei des Konservatoriums. —

Gründung einer Hans Pfitzner-Gesellschaft

Die Kulturgemeinde in der NSG „Kraft durch Freude" gründete unter Vorsitz von Wilhelm Matthes eine Hans Pfitzner-Gesellschaft mit dem Sitz in Berlin. Es soll alljährlich in drei Konzerten das Schaffen des Meisters dem deutschen Volke erschlossen werden. Daneben wird sich die Gesellschaft die Förderung neuer Musik, soweit sie mit der Kunstanschauung Pfitzners vereinbar ist, wie auch die Aufführung vernachlässigter Meisterwerke angelegen sein lassen. Das erste Konzert in der Philharmonie war als Gründungsfeier ausschließlich Pfitznerschen Werken gewidmet. Die Leitung hatten Hans Pfitzner und der Ehrenvorsitzende der Gesellschaft Wilhelm Furtwängler. —

Kantate zur Sommersonnenwend

Karl Marx hat auf einen Text von Hans Leifhelm eine Sonnwendkantate für zwei Chöre und Instrumente geschrieben. —

Bauernhochzeit

Cesar Bresgen hat auf einen köstlichen Text von Alfons Teuber (angeregt durch einen neu aufgefundenen alten Druck) eine humorvolle Kantate für Chor und Orchester geschrieben, deren Uraufführung in München großen Beifall fand. —

Singwochenplan 1938

Der Arbeitskreis für Hausmusik hat einen vorläufigen Sing- und Spielwochenplan fertiggestellt, der durch die Geschäftsstelle in Kassel-Wilhelmshöhe kostenlos versandt wird. —

Fund kostbarer Händel-Handschriften

Bei Aufräumungsarbeiten im Britischen Museum zu London entdeckte man unter Papieren, die bereits im Jahre 1882 auf einer Versteigerung von der Museumsleitung erworben waren, mehrere Blätter, die unbekannte Lieder des Meisters enthalten. —

Deutsche Uraufführung einer Belcanto-Oper

Die im Jahre 1902 geschriebene und in Vergessenheit geratene tragische Oper „Adriana Lecouvreur" des Calabresers Francesco Cilèa wurde mit großem Erfolge im Deutschen Opernhause zu Berlin aufgeführt. —

Neuordnung des Wiener Musiklebens

Zum kommissarischen Leiter der Wiener Philharmoniker wurde das bisherige Orchestermitglied Wilhelm Jerger bestellt. Jerger wirkte seit 1922 als Kontrabaß im Orchester und hat sich auch als Komponist einen Namen zu machen gewußt. Bisher hat Wilhelm Furtwängler die Leitung einiger Konzerte zugesagt. —

Der bekannte Dirigent Dr. Georg Gruber hat die kommissarische Leitung des Instituts der Wiener Sängerknaben übernommen. Im

Chore wird künftig die a cappella-Musik des 12.—16. Jahrhunderts sowie die bedeutendere Vokalmusik der Gegenwart besonders gepflegt werden. —

Saint Saëns kein Jude

Nach Feststellungen der Reichsstelle für Sippenforschung sind die Eltern und Großeltern des französischen Komponisten Camille Saint Saëns als einwandfrei arisch anzusehen. Demnach darf der Komponist, der sich während des Weltkrieges als besonders gehässiger Deutschenhasser bezeigte, nicht als Jude bezeichnet werden. —

Die Deutsche Musikkultur

konnte im abgeschlossenen zweiten Jahrgang ihre Bezieherzahl sehr stark vermehren. Der notwendige Versuch, Praxis und Forschung in gemeinsamem Werk zu vereinen, hat sich entschieden bewährt. Die Arbeit wird in den kommenden Heften nach derselben Richtung hin erweitert und vertieft. —

Gesamtausgabe der Corelli-Triosonaten

Der Plan, endlich das Hauptwerk der klassischen Triosonaten-Literatur, die 48 Sonaten für zwei Violinen und Generalbaß von Corelli in einer originalgetreuen Gesamtausgabe der Allgemeinheit zugänglich zu machen, wird in wenigen Monaten verwirklicht sein. Waldemar **Woehl** besorgt die Ausgabe in 16 Einzelheften zu je drei Sonaten im Auftrage des Arbeitskreises für Hausmusik. Das letzte Heft bringt ein thematisches Gesamtverzeichnis und eine Liste der Subskribenten. Subskription (Vorzugspreis für alle Hefte je RM 1.00) bis zum 1. Juli 1938 bei allen Musikalienhandlungen. —

„Die Volkslieder der Sudetendeutschen“

Unsere Grenzlande haben sich schon oft als die Bewahrer echter Volkstumswerte erwiesen. Die deutsche Volksingbewegung unter Führung Walther Hensels hat das deutsche Volk in besonderem Maße mit den Liedern Böhmens und Mährens vertraut gemacht, sodaß wir wissen, welche Werte uns in den sudetendeutschen Grenzgebieten und Sprachinseln erhalten worden sind. Professor Dr. Gustav **Jungbauer** und Dr. Herbert **Horntrich** haben es nun übernommen, die ganzen großen Schätze, die Forscherfleiß und Sammlerhingabe im Laufe eines Jahrhunderts vereinigt haben, zu sichten und ein Standardwerk mit den bedeutsamsten sudetendeutschen Volksliedern zu schaffen. Das Werk wird alle Liedgattungen des Volksliedes umfassen und Brauchtumslieder, Balladen, Liebeslieder, Schwank- und Spottlieder, Scherz- und Spiellieder sowie geistliche Lieder enthalten. Das Werk wird in guter Ausstattung in acht Vierteljahreslieferungen, von denen jede 96 Seiten Großoktav umfaßt, erscheinen.

Der Sängerbund der Sudetendeutschen hat die erste Grundlage geschaffen, auf der das große Werk verwirklicht werden kann, indem er in hunderttausenden von Exemplaren kleine Liederhefte als Bausteine für die Herausgabe dieses Werkes verbreitet hat. Die Kräfte der Sudetendeutschen allein reichen aber nicht aus; die Durchführung des großen Planes ist nur gesichert, wenn der Ruf unserer Brüder jenseits der Grenzen auch im deutschen Reich gehört wird. Das ist umsomehr zu erwarten, als in der sudetendeutschen Volksgruppe nahezu alle deutschen Stämme vertreten sind, sodaß der Liedschatz der Sudetendeutschen im Grunde das ganze deutsche Volk angeht.

Der Bärenreiter-Verlag, der seit der denkwürdigen Singwoche der Waldsiedlung Finkenstein im Jahre 1923 in engster Verbindung mit dem für seine deutsche Art kämpfenden Sudetendeutschtum steht, hat es übernommen, dieses erste Grundwerk des sudetendeutschen Volksliedes herauszubringen und damit den großen deutschen Quellenwerken ein neues ebenbürtiges Unternehmen zur Seite zu stellen.

Die 96 Seiten starke Lieferung auf holzfreiem Papier kostet bei Subskription RM 5.—. Das gesamte Werk ist mit 8 Lieferungen abgeschlossen. Bestellungen können über jede Buch- oder Musikalienhandlung sowie auch unmittelbar an den Bärenreiter-Verlag in Kassel aufgegeben werden.

Vorschau

Am Gründungstage Roms, dem **21. April**, wird in Venedig das 1792 eingeweihte berühmte **Theater La Fenice** nach einer gründ-

lichen Wiederherstellung mit Verdis „Don Carlos" wiedereröffnet. —

Vom 22.—26. April findet in Leipzig das 25. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft statt. Das außerordentlich reichhaltige Programm beginnt mit Turmblasen vom Balkon des Alten Rathauses; Kantaten-, Motetten und Kammermusikabende mit Werken verschiedener Mitglieder der Familie Bach wechseln ab mit Führungen und Besichtigungen. Den Festvortrag über „Das musikalische Erbgut der Familie Bach" hält Prof. Dr. Josef Müller-Blattau. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube, Dirigenten sind Prof. Walther Davisson und Prof. Günther Ramin. —

Auf Einladung der Universität Bonn findet am Sonntag, den 24. April in der Aula der Universität die Uraufführung der „Kalendersprüche" von Hugo Distler statt. Die Dichtung — eine musische Darstellung des bäuerlichen Jahreslaufes — stammt von Heinz Grunow. Das Werk ist für fünfstimmigen A cappella-Chor, Vorsänger und Sprecher vertont.—

Die Hundertjahrfeier des 1. Deutschen Sängerfestes 1838 in Frankfurt a. M. und der Mozart-Stiftung wird in der Zeit vom 7.—15. Mai durch eine Festwoche für deutsche Chormusik begangen. Es werden nur Werke zeitgenössischer Komponisten aufgeführt; mehrere Uraufführungen befinden sich darunter. So hat Hermann Zilcher 2 Werke geschrieben: „An die Künstler" (F. v. Schiller) für Männerchor, Sopransolo und großes Orchester und „Vaterunser" (Klopstock) für gem. Chor, Knabenchor, Sopran- und Baritonsolo und großes Orchester. Von Anton Birsak, dem jüngsten Stipendiaten der Mozart-Stiftung, stammt eine Kantate für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester „Lobpreis Gottes". Ein größeres symphonisches Orchesterwerk des letztgenannten Komponisten wird bei der Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung uraufgeführt werden.

Reichsstatthalter und Gauleiter Sprenger hat die Schirmherrschaft über das Fest übernommen. Die Zeittafel der festlichen Veranstaltungen ist folgende:

Samstag, den 7. Mai: Große volkstümliche Feierstunde auf dem historischen Römerberg;

Montag, den 9. Mai: 1. Konzert für Chorwerke mit Orchester;

Mittwoch, den 11. Mai: 1. Konzert für Männerchorwerke a cappella;

Freitag, den 13. Mai: 2. Konzert für Chorwerke mit Orchester;

Samstag, den 14. Mai: Festakt zur Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung;

Sonntag, den 15. Mai: 2. Konzert für Männerchorwerke a cappella und Ausklang des Festes.

Für die Konzerte ist das Landesorchester des Gaues Rhein-Main verpflichtet worden.

Bei der Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung wird der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. P. Raabe über kulturelle Fragen sprechen.

Das Programm der diesjährigen Berliner Kunstwochen liegt nunmehr in den Einzelheiten vor. Die Kunstwochen werden am 16. Mai durch einen Festakt im Rathaus durch den Oberbürgermeister und Stadtpräsidenten von Berlin Dr. Lippert eröffnet. Der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Professor Dr. Fritz Stein, ein langjähriger Freund und Mitarbeiter Max Regers, hält die Gedenkrede auf Max Reger und sein Werk, dem der erste Teil der diesjährigen Musikfestspiele gewidmet ist. Bei dieser Gelegenheit wird der Berliner Musikpreis für 1938 verliehen werden.

Das Deutsche Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft (16.—27. Mai) beginnt mit einem Konzert des Philharmonischen Orchesters für die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" unter Leitung von Carl Schuricht; zum Vortrag kommen die Hillervariationen und das von Georg Kulenkampff gespielte Violinkonzert. Am 17. Mai singt der Propsteichor unter Leitung von H. G. Görner Choralkantaten unter Mitwirkung des Collegium musicum der Propstei und des Landesorchesters. Die Reihe der sechs Kammermusikabende eröffnet am 19. Mai das Havemann-Quartett mit dem Es-Dur-Quartett und dem Klarinettenquintett; Alfred Richter, begleitet von H. E. Riebensahm, spielt die Klarinettensonate op. 49. Am 20. Mai spielt das Philharmonische Orchester unter Leitung von Hermann Abendroth für die Berliner Konzertgemeinde die Serenade und das Klavierkonzert (Solist Alfred Hoehn). Am 21. Mai trägt das Kammertrio Conrad Hansen, Sieg-

fried Borries, Alfred Troester das Trio op. 102 und mit Reinhard Wolf das Klavierquartett a-moll vor. Am 22. Mai spielt das Strub-Quartett das fis-moll-Quartett, Ludwig Hoelscher die Cellosonate op. 78, das Quartett spielt mit Elly Ney das nachgelassene Klavierquintett. Der 23. Mai ist ein Klavierabend: Eduard Erdmann und sein Schüler Savoff spielen die Passacaglia und die Beethovenvariationen auf zwei Klavieren, Erdmann trägt außerdem eine Sonatine vor. Am 24. Mai spielt Georg Kulenkampff, begleitet von Siegfried Schultze, die Violinsonate in fis-moll und die Solosonate in d-moll; Georg Kulenkampff, Rudolf Nel und Tibor de Machula spielen das Streichtrio in d-moll. Der 25. und der 26. Mai sind der Orgelmusik des Meisters gewidmet: Fritz Heitmann spielt op. 135b, 127 und 52 Nr. 2, Günther Ramin op. 40, 63 und 60. Die Reihe der Kammermusikabende beschließt am 26. Mai Emmi Leisner, begleitet von Michael Raucheisen, mit Liedern aus allen Schaffensperioden Max Regers. Das Reger-Fest wird beendet am 27. Mai durch ein Chorkonzert des verstärkten Hochschulchores mit dem Landesorchester unter Leitung von Fritz Stein. Der Chor singt den ersten Satz des bisher nicht aufgeführten Requiem und den 100. Psalm; Emmi Leisner trägt die Hymne an die Hoffnung und die Weihe der Nacht vor.

Die Kunstwochen werden vom 28. Mai bis 7. Juni durch das Pfingstfest unterbrochen.

Der zweite Teil der Kunstwochen (8. bis 30. Juni) ist wie alljährlich der alten Musik gewidmet.

Am 8. Juni geben Fritz Heitmann in der Eosanderkapelle ein Orgelkonzert mit Werken Samuel Scheidts und Wilhelm Backhaus einen Klavierabend mit Werken von Bach, Mozart und Schubert; das Philharmonische Orchester eröffnet die Reihe der Schloßmusiken im Schlüterhof unter Leitung von Hans von Benda, die am 15., 17., 21., 23., 28. und 30. Juni fortgesetzt werden. Im Programm dieser Schloßmusiken ist neben den Serenaden des 17. und 18. Jahrhunderts wie im vorigen Jahre eine Aufführung mit szenischer Darstellung vorgesehen, und zwar des in Berlin unbekannten Werkes „König Thamos“ von W. A. Mozart. Am 9. Juni gibt auf Einladung der Reichshauptstadt die Stadt Halle ein Festkonzert für Samuel Scheidt unter Leitung von Alfred Rahlwes mit der Robert Franz-Singakademie, dem Halleschen Stadtsingechor, dem Halleschen Lehrergesangverein und dem verstärkten Städtischen Orchester; zur Aufführung gelangen Orchestersätzen, Orgelmusik und geistliche Konzerte. Im Weißen Saal finden vier Konzerte statt: am 11. Juni das Quartetto di Roma mit Werken von Mozart, Beethoven und Schumann, am 12. Juni ein Mozartabend des Deutschen Opernhauses unter Leitung von Arthur Rother und unter Mitwirkung des Pianisten Winfrid Wolf, am 13. Juni ein Klavierabend des spanischen Pianisten Eduardo del Pueyo mit Werken von Beethoven, Bach und Chopin und am 14. Juni ein Chopin-Abend des polnischen Pianisten Joseph von Turczynski für die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Das Landesorchester spielt unter Leitung seines Dirigenten Fritz Zaun am 12. und 22. Juni im Schloßpark Niederschönhausen. Das Programm der sommerlichen Serenadenkonzerte wird in diesem Jahre durch Konzerte des Landesorchesters im Charlottenburger Schloßpark erweitert, die am 18., 26. und 29. Juni stattfinden sollen. Am 12. Juni setzt Fritz Heitmann die Orgelkonzerte mit Werken Samuel Scheidts in der Eosanderkapelle fort, die am 19. Juni durch Walter Auler mit Werken von Bach und Buxtehude beendet werden. Am 13. Juni gibt der Philharmonische Chor unter Leitung von Günther Ramin ein festliches Chorkonzert, bei dem „Acis und Galathea“ von Händel und „Phöbus und Pan“ von Johann Sebastian Bach zur Aufführung gelangen.

In der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses, diesem schönsten Saale der Berliner Schlösser, finden drei Konzerte statt: am 16. Juni spielt das Pariser Pasquier-Trio Haydn und Mozart, am 17. Juni findet ein Abend alter Musik des Berliner Kammertrios für alte Musik (Günther Ramin, Reinhard Wolf und Paul Grümmer) statt und am 20. Juni spielt das italienische Trio Casella, Poltronieri und Bonnunci Werke von Bach und Mozart.

Zwei Konzerte in Schloß Monbijou beschließen die Reihe der Schloßkonzerte: am 22.

Juni spielt das Collegium musicum Hermann Diener Mozart, Bach und Haydn und am 24. Juni das Claudio Arrau-Trio Schumann, Chopin und Schubert.
Das große, in seinen Auswirkungen vielseitige Anliegen der Kasseler Musiktage (vom 7. bis 9. Oktober) ist die Neuverknüpfung von Musik und Leben. Von Jahr zu Jahr wird an wechselnden Beispielen herausgestellt, was sich auf diesem Gebiet an neuen Kräften und neuen Formungen zeigen läßt. Einmal stand mehr das chorische Musizieren im Vordergrund, ein anderes Mal das instrumentale, einmal mehr die alte Musik, ein anderes Mal die zeitgenössische, — immer jedoch blieb alles Gebotene unter der gleichen Forderung: Dem Leben zu dienen, den großen und kleinen Gemeinschaften des Volkes, den Sing- und Spielkreisen, den Freunden der Hausmusik neue Wege zu einer gesunden Musikpflege zu zeigen.
Auch in diesem Jahr soll ein Überblick über die Mannigfaltigkeit der Musizierformen gegeben werden, wie sie sich in der jungen deutschen Musikbewegung herausgebildet haben. Chor- und Instrumentalmusik, neue und alte Komposition soll dabei gleichartig eingesetzt werden.
Neben einer Stunde mit „Neuer Sing- und Spielmusik“, die mit einer Märchenkantate von Karl Marx u. a. bekanntmachen wird, steht eine „Altdeutsche Hausmusik“ unter vorwiegender Verwendung von Blockflöten und Gamben. Dem Klavichord und der Laute sind eigene Veranstaltungen vorbehalten. Eine „Singübung“ faßt die Teilnehmer zu tätiger Mitarbeit zusammen. Eine „Geistliche Abendmusik“ bringt Chorwerke von Schütz, Praetorius und J. S. Bach. Neu wird dieses Mal hinzutreten eine Veranstaltung unter dem Thema „Musik und Tanz“, ein musikalisches Laienspiel nach einer alten Ballade, und schließlich die Durchformung des Abschlußkonzertes am Sonntag zu einem alle erfassenden und alles zusammenfassenden Festabend, unter dem Grundgedanken des „Jahreskreises“, mit neuen Chorwerken von Hugo Distler, mit Dichtung und chorischer Bewegung.
Um ein vollständiges Bild von der Breite der musischen Erneuerungsbewegung in unserem Volke zu geben, werden die anschaulichen Darbietungen diesmal durch zwei umfassende Vorträge ergänzt. Direktor Georg Götsch, der Leiter des Musikheims in Frankfurt/Oder, wird über die „Ganzheit der musischen Erziehung“ sprechen und Prof. Dr. Friedrich Blume von der Universität Kiel über „Erbe und Auftrag“. Beide Vorträge werden als gedankliche Begründung und Vertiefung der praktischen Arbeit mit den übrigen Veranstaltungen ein Ganzes bilden.
Hauptträger der diesjährigen Kasseler Musiktage wird der „Deutsche Singkreis“ unter Leitung von Georg Götsch sein, der hauptsächlich aus Schülern des Musikheims in Frankfurt a. d. Oder besteht, und der sich seit zehn Jahren durch seine Chorfahrten in den deutschen Osten und besonders ins Ausland, vor allem nach England, einen guten Ruf erworben hat.
Wie in früheren Jahren wird auch diesmal eine umfassende Ausstellung von Noten und Instrumenten für Haus- und Volksmusik ein wesentlicher Anziehungspunkt der Kasseler Musiktage sein.
Einen Aufruf versendet im Frühsommer kostenlos die Geschäftsstelle des Arbeitskreises für Hausmusik, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Der Mitarbeiterkreis

Prof. Carl Clewing, Berlin-Lichterfelde, Berliner Str. 23/24

Dozent Dr. Wilhelm Ehmann, Freiburg i. Br., Goethestr. 7

Rudolf Eras, Erlbach i. Vogtland, Bahnhofstraße 10

Dr. Kurt Herbst, Berlin-Wannsee, Nibelungenstr. 19

Prof. Dr. Kurt Huber, Berlin-Lichterfelde-Ost, Hartmannstr. 23

Dr. Hans Klotz, Aachen, Beselerstr. 1

Musikdirektor Emil Seling, Berlin-Wilmersdorf, Konstanzer Str. 60

Dr. Walther Wünsch, Berlin NW 87, Flotowstr. 1

Nicht nur Wien und Salzburg mit ihren glanzvollen Erinnerungen an unsere größten Meister, sondern das ganze Deutschösterreich war seit den Tagen Walthers von der Vogelweide und Oswalds von Wolkenstein recht eine Hochburg deutschen Singens und Klingens. Unsere Heimkehr ins große Reich bedeutet allen, denen deutsches Lied und deutsche Weise am Herzen liegen, einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Musik. Ich freue mich, daß die Zeitschrift »Deutsche Musikkultur« diesem großen Geschehen durch Herausgabe eines Sonderheftes Rechnung trägt.

Die Musikfeste der Wiener Deutschen Gesandtschaft in den Jahren 1935 bis 1938 habe ich miterlebt und mich ihrer wegbereitenden Wirkung gefreut.

Im Rückblick erinnere ich mich gern des prophetischen Goethe-Wortes, das dem ersten Abend sein Gepräge gab:

»Hier hilft nun weiter kein Bemühn;
Sind's Rosen, nun, sie werden blühn«.

Es wird allen Teilnehmern der bedeutsamen Kunstabende lieb sein, die ganze Folge der beziehungsreichen Programme in dem Sonderheft der »Deutschen Musikkultur«, jetzt nach der herrlichen Erfüllung unseres Sehnens, noch einmal vereinigt zu finden.

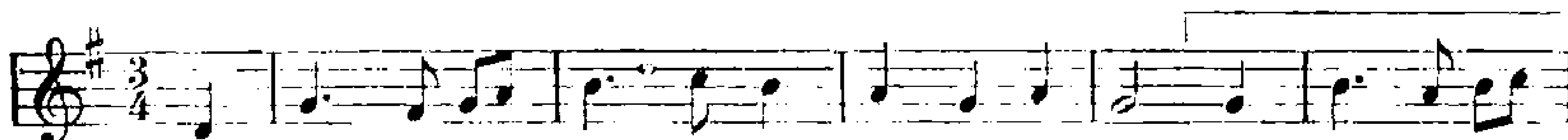
VOLKSLIED UND VOLKSTANZ IM BAJUVARISCHEN RAUM

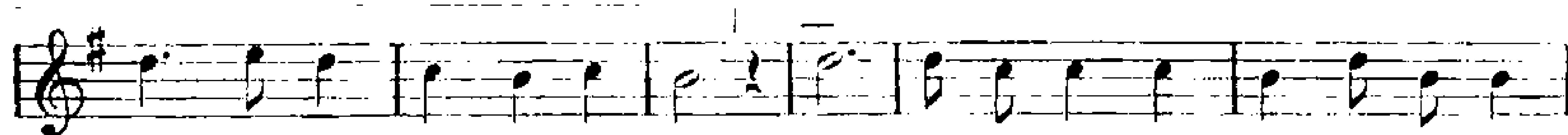
VON KURT HUBER

I.

Unter Silchers, des biederen Schwaben, Volksliedbearbeitungen ist kaum eine so unsterblich, so in aller Munde wie das treu wehmütige „Jetzt gang i ans Brünnele“, das ein Tübinger Student um 1825 im Remstal aufgezeichnet hat. Man singt es im Schwäbischen in jenen Stunden vorgeschrittener geselliger Gemütlichkeit mit Andacht, wo Scherz Ernst und Ernst Scherz zu werden beginnt. Die Weise? Eine schwäbische Tanzmelodie von selten geprägter Physiognomie: Das pfiffige schwäbische Bäuerlein, das alles lieber zweimal sagt, die köstliche Elision des „Da — suech i mein herztausign Schatz“, bei der man das Bäuerlein förmlich aufgucken sieht, — das alles ist jedem zu vertraut, um lange Worte zu machen.

Remstal (Württemberg) 1825.





Es gibt einen Schmerz, der durch gründliche Wiederholung leichter, freundlicher, nichtiger wird. So der Abschiedsschmerz in dem schwäbischen Lied. Er mag nicht ewig währen.

Irgendwo im niederösterreichischen Waldland steht auch ein Brünnlein, daran ein enttäuschter Bursch verlassen und verloren:

Niederösterreich[1]



[1] Sammlung Huber, Deutsche Akademie.



net, i wart auf mei Dear=nerl an, sie kummt a = ba



net. Ho = la = di = re hol = di = ri ho = la = ra = die = e, usw.

+ = Brustton, sonst Jodelregister. 2 Burschen (absol. Höhe); 2. Stimme singt leise mit

2. Und wiar i so dasteh
und schaug umanand,
siahg i, wie mei Dearnerl
bei an andern Buam loant.

3. Daß i so schlecht ausschaug,
moan' d' Leit, i war krank.
Mir is halt die Zeit
um mei Dearnerl so bang.

Sehnend, klagend ziehen die Töne der kurzen, todtraurigen Weise dahin, ein Gedanke, eine Verzweiflung. Und ein Jodler löst wortlos den geballten Schmerz. Zwei Weisen, ein melodischer Kern — und doch zwei Welten. Daß die niederösterreichische von der schwäbischen als der älteren abhängt, ist durch Vergleich mit anderen deutschen Fassungen erweisbar, hier aber ohne Belang. Daß jedoch die eine Weise nur ein Schwabe singt und die andere ein bajuvarischer Älpler, — das muß uns offenbar werden — es gibt dafür keinen besseren Ausdruck.

An der übernommenen Weise zeigt sich der andersgeartete Geist des Übernehmers, der nicht etwa die Melodie zersingt oder — etwas freundlicher ausgedrückt — umsingt, sondern schöpferisch am Vorbilde bosselt, bis es seinem Singen und seinem Denken mundgerecht wird. Der schwäbisch=mitteldeutsche Text hängt an die bekannten drei Kernstrofen (1.—3.) mit ihrer wirkungsvollen Antithetik noch in breiter Gemütlichkeit eine Reihe von Bildern an, den Abschiedsbrief mit Tint' und Papier, und in den meisten Fassungen den Traum von den fallenden Rosen als Sinnbild zerstörten Liebesglücks. — Der Bajuvare beschließt die dritte Strofe knapp mit einer neuen Antithese von dramatischer Herbheit.

Man kann — was manche Volksliedsammler und =forscher immer noch nicht sehen — die beiden Melodieen nicht in einer „Normaltonart", etwa in G=dur notieren. Das schwäbische Lied wird, wie alle mitteldeutschen Lieder, von Männer= und Frauenstimmen in einer bequemen mittleren Tonlage (etwa im Oktavabstand)

gesungen. Burschen und Mädchen der fränkischen Landschaft singen ihre Lieder gemeinsam in einem doppelt-zweistimmigen Satz in Oktavabstand; das ist die echte bäuerliche, durch ganz Mitteldeutschland verfolgbare Singweise. Die Notierung in G-dur kann daher so gut eine Männer- wie eine Frauenstimme bedeuten.
Der niederösterreichische Bursch hingegen singt in der absoluten Höhe der Notierung mindestens in C-dur! Das heißt: an der obersten Grenzlage seiner Bruststimme, an der er bequem in die Jodelstimme überschlagen kann. Und diese Stimmlage gehört wesensmäßig zum bajuvarischen Lied, soweit es auf der Technik des Jodelns, d. h. des Wechsels zwischen Brust- und höchster Kopf- bezw. Fistelstimme aufgebaut ist, damit zur erdrückenden Mehrheit aller Lieder des bajuvarischen Sprachraumes. Die Jodeltechnik ist nicht nur eine Eigenschaft der Jodler oder der Lieder mit angehängtem Jodler, sondern einer Unzahl „reiner" Lieder, aus deren außergewöhnlich großem Stimmumfang schon äußerlich der Wechsel zwischen Brust- und Jodelstimme hervorgeht. So kennt das kurze Kärntnerlied im Gegensatz zum steirischen fast keinen Jodler. Trotzdem steht es nahezu ausnahmslos in der Jodellage.

Brandenberg (Tirol)[2]

1. Ja steign ma au - - fi aufs Ber - ga - le,
2. So siech i nim - ma-mehr mei liabs Diar - na - le,

ja schaugn ma a - bi ins Tal.
ja frei___ s'Herz tuat ma weh.

+ = Brustregister, sonst Jodelregister. 2 Mädchen (abs. Höhe)

Urdeutlich tritt diese Technik an so einfachen Liedern herrlichster Melodieführung hervor, wo der Ansatz in der Bruststimme, alles übrige in der Jodelstimme gesungen wird. Am lebendigsten freilich ist ihr Grundgesetz zu beobachten, wenn sich drei Burschen „zusammensingen". Da wird in der Tonhöhe solange herumprobiert, bis alle Stimmen — von der tiefsten bis zur höchsten — die „richtige" Jodellage gefunden haben. Was dabei herauskommt, entzieht sich meist dem Blick des bloßen Liederbuchkenners durch eine irreführende Normalnotierung. Wir geben darum die wirklich gesungene Höhe:

² Huber-Kiem, Oberb. Volkslieder, 3. A. 1937, S. 20.

Steiermark und Oberbayern[3]

Langsam

Ü - ba d'Äl - ma, da gibts Kål - ma, da gibts
wei - ßl-brau-ne Küah-ja, und i geb da net ei - na, i kunnt
schwarz wern vo__ dir. Ho - la - ri - a - ho, ho - la - rei - cho
usw.

Jodler

+ + (+) +

+ = Bruſtregiſter; im übrigen Jodelregiſter. 3 Burſchen (abſol. Höhe)

Man muß auf dieſe „wiſſenſchaftlich" meiſt überſehenen, aber dem bodengewachſenen Sänger ſelbſtverſtändlichen Dinge erſt den Blick lenken, um die eine Komponente bajuvariſchen Singens, die Jodeltechnik herauszuheben und in ihrer geographiſchen Verbreitung zu umgrenzen. Es wird keineswegs im ganzen bayriſch-öſterreichiſchen Sprachraum gejodelt — ſchon der Münchner (der eigentlich ein Dachauer iſt) verſteht nicht viel vom Jodeln. In der Form des „Überſingens" einer Melodie in der höheren Stimme, die Jodelſtimme iſt, reicht jedoch die Technik des Jodellieds vom kärntiſchen Süden, wo ſie im „Quintieren" einer zweiten Überſtimme zur höchſten Kunſt ausgebildet iſt, bis zu den nördlichſten, fränkiſch bezw. ſchleſiſch beeinflußten Ausläufern des Bayriſchen und des Böhmerwaldes und zur Oberpfalz.

Wir wollen dieſes durch die Technik des Jodelns beſtimmte Lied des bajuvariſchen Raumes das Jodellied nennen; ſeinem Kerne nach das Lied des bajuvariſchen Alpengebietes, erfüllt es doch in der Form des Überſingens den ganzen bajuvariſchen Raum. Das Jodeln im engeren Sinne hingegen hat ſeine ganz beſtimmte Verbreitungsgrenze innerhalb dieſes Raumes, auf deren merkwürdige Gründe hier nicht eingegangen werden kann. Im bayriſchen Gebiet zieht dieſe Grenze vom Lech etwa ſüdlich der Seenplatte des Starnberger- und Ammerſees, alſo des Ampergebietes zum Chiemſee, ſteigt im oberöſterreichiſchen Innviertel und

3 Satz von Burda-Sontheim-Vögele, Oberaudorf-Wörnsmühle. Steiriſche Melodiefaſſung des im ganzen bajuvariſchen Raum verbreiteten Liedes.

in Niederösterreich bis zur Donau und verliert sich in einer Abart des Jodelns, der „Ari“ auf Jodelsilben, im bayrischen Wald und dem angrenzenden Streifen des Böhmerwaldes bis zur Egerer Senke. Nach Süden setzt sich der Jodler im slovenischen Gebirge vereinzelt fort, seine Grenze bilden die Täler der Sau und Drau (von der Sprachgrenze ab!), nach Südosten gegen Ungarn das deutsche Burgenland. Der wortlose „Almschroa“ (Juchezer) und die einfach aneinandergereihten Rufzeilen des „Galna“ (Geller's), durch den sich die Hirten von Alm zu Alm verständigen, sind die in ferne Vergangenheit zurückreichenden **Urformen** von Jodler und Jodellied. Nicht wenigen der zahlreich aufgezeichneten Almschreie hört man eine altertümlich pentatonische Grundstruktur heute noch an. Und daß auch die für das bajuvarische Lied so charakteristische Vierzeilerform des Schnadahüpfl **nicht** — wie **C. Rotter** meint[4] — erst aus dem Landler erwachsen ist, das bezeugt ein so rein pentatonischer und geradtaktiger uralter „Galna“ wie der herrliche Ruf von der Rinn-Alm im Steirischen Salzkammergut, der überdies noch den charakteristischen 11. Teilton des Alphorn, den Tritonuston (fis) erhalten hat:

Rinn-Alm. Steir. Salzkammergut. Almschroa[5]

Hin ü-wa d'Rie-dln und her ü-wa d'Gråbn und ös lu-sti-g'n Ålm-ment-scha tuats nit da-sta(r)n.

weibl. Stimme (Jodelregister)

Doch diese bajuvarische Urschicht ist bis auf Reste wohl seit langem verklungen. Jodler und Jodellied von heute wie vor mehr als zweihundert Jahren setzen — was Rotter richtig erkannt hat — den **landlerischen Schnaderhüpflrhythmus** fast ausnahmslos voraus. Sie haben daher auch die musikalische Grundform des Landler, die einfachste zweiteilige Repetitionsform /: a :/ bezw. /: a b :/ die sie in der mannigfaltigsten Weise variieren.

Die Welt des bajuvarischen Jodlers — das ist eine Welt still verborgener kontrapunktischer Schönheiten, die man sich, das Notenbild umdenkend, immer neu dahin versetzen muß, wo sie naturhaftes Klingen ist, in die freie Natur! Ob Bergwand oder Waldtal, das ist nicht von so ausschlaggebender Bedeutung. Im Gegensatz zum Schweizer Jodler ist der bajuvarische landlerische Jodler in seinem Kern auf Mehrstimmigkeit angelegt, auf das Sich-Zusammensingen Weniger. Die ornamentale, zum Teil geradezu koloraturartige solistische Ausnützung des Jodelregisters,

[4] C. Rotter, Der Schnaderhüpflrhythmus, 1912, S. 22 u. ö.
[5] Aufgezeichnet von Josef Pommer, Deutsches Volkslied 17, 40.

die den Schweizer Jodler kennzeichnet, liegt dem altbayrischen Menschen weniger. **Er sucht den frei geführten Zusammenklang der Stimmen, und in dieser Führung ist er Meister.** Ausgang des Jodlers und dessen Grundlage ist der **dreistimmige Fauxbourdonsatz**, wie ihn das schöne „Über d' Alma" (vgl. S. 79) in reiner Form zeigt. Merkwürdige Satzfreiheiten, Querstände, Quintenparallelen sind aus dieser Grundtechnik zu verstehen, die — wie alle alten Jodler zeigen — von einem tonalen Dur ursprünglich noch weit entfernt ist. Das Dur des alten Jodlers ist das „Blas-Dur" altdeutscher Lieder und Tanzmelodien, das sich aus den Naturtonreihen der alten Blasinstrumente ergab.[6] Die zunehmende „Tonalisierung" des Jodlers zu reinen Akkordbrechungen ist eine Verfallserscheinung.

Wundervoll und ein Studium für sich ist die landschaftliche Abtönung des Jodelbilds im älplerischen Kernraum: Der urhafte und satztechnisch älteste Steirische, der heute sein schönstes Restgebiet an der niederösterreichischen Grenze, im Schneeberggebiet hat; der ornamentalere Salzburger, das ausgesprochen weiche, vielleicht am meisten akkordische Kärntner Jodellied (reine Jodler sind dort selten!), der harte kernige oberbayrische und der schwere Tiroler Jodler, der rhythmisch kunstreichste „Innviertler" Oberösterreichs — jede Landschaft zeichnet im Jodler ein Stück ihres Seins. Und von immer neuem Reize ist, wie in den „Gekreuzten" und den „Verdrahten" Gegenstimmenführung, Kanon- und Engführungstechnik als ganz volkhafte, ganz „selbstverständliche" Erscheinungen auftreten:

Ludler von der Hirschau-Alm. Oberösterreich[7]

Sehr langsam

Hä-i ja-da ra-i-ja i-di-ha-ä a-i-ja

Dja-ä-ha dja-ä ha dja-ä-ha dja-ä-ha-a ha-ä-ha

di-ä-di-da ra-i ha-da ra-i-ja i-di-hada-ra!

dja-ä-ha dja-ä-ha dja-ä-ha dja-ä-ha-ä ha!

[6] Vgl. K. Huber, Wo stehen wir heute? In: Zur Tonalität des deutschen Volksliedes, herausgegeben im Auftrage der Reichsjugendführung von G. Waldmann, 1938, S. 87 ff.
[7] Deutsches Volkslied, 11, 159.

Das mehrstimmige Jodellied ist seinerseits in seiner ausgeprägtesten Form nur ein tertunterlegter Jodler Note gegen Note. Doch selbst in seiner allerschlichtesten Ausgangsform, in der einstimmigen Schnadahüpflweise, mit welcher der oberösterreichische Bursche heute wie vor fast zwei Jahrhunderten den Tanz „anfrümt“ (ansagt) und der bajuvarische Hochzeitslader die Gäste „aussingt“, in dessen Melodie sich der ganze Urwitz des Bajuvaren improvisierend offenbart, bleibt noch der Kern des Jodelns, der Wechsel der Register, deutlich spürbar. Eigentümlich ist jedoch der Schnadahüpflmelodie, der „Ari“ (im Gegensatz zum „Liadl“!), die scharfe Taktgliederung ihres Vortrags, die der ohrenfälligen Hervorhebung der „Pointe“ des Vierzeilers dient. Den unechten Aussinger, den bloßen Nachahmer erkennt man schon an der falschen Tonlage und der gewöhnlichen liedmäßigen Gliederung. Hier die echte Vortragsweise eines niederbayrischen Aussingers:

Niederbayern. Aussinger[8]

Streng im Takt

Heut bin i Braut-füh-rer, håb ā nix z'lå-cha, soll den

gån-zn Tåg sin-ga und Fa-xn-må-cha!

Blasmusik (Dudler):

usw.

O = Jodelstimme

Dem Jodellied, das sich durch seine Technik vom mittel- und niederdeutschen Lied aufs auffälligste unterscheidet, steht am nächsten das reine, nicht gejodelte Tanzlied, das zumindest ursprünglich zum Tanz gesungen wurde. Bei demselben formalen Aufbau im Schnadahüpflrhythmus unterscheidet es sich doch durch seine gewöhnliche Singform in mittlerer Stimmlage, und damit auch durch seine Melodiestruktur wesentlich vom Jodellied. Eine Melodie, die nicht gejodelt werden kann, zeichnet sich ja durch ihre mittlere Lage und ihren viel geringeren Tonumfang von selbst aus; sie steht damit den übrigen deutschen Liedtypen schon wesentlich näher. So ist kein Wunder, daß das reine Tanzlied, das auch im älplerischen Kernraum seine Bedeutung hat, doch an Zahl und an Bedeutung gegen die Grenzen des bajuvarischen Sprachraums immer mehr gewinnt. In gleichem Verhältnis wächst das Eindringen und der Einfluß des mitteldeutschen (fränkischen, schwäbischen) und des

[8] Sammlung Huber, Deutsche Akademie.

schlesisch-mährischen Liedguts gegen die Grenzlandschaften hin, deutlich verfolgbar in Tirol und gegen Oberschwaben, in der Oberpfalz wie im Bayrischen- und Böhmerwald, in Niederösterreich gegen das mährische Land hin. Und doch erzwingt es nie eine restlose Verschmelzung. Es bleibt — darüber kann kein Zweifel sein — im bajuvarischen Raum irgendwie ein Fremdkörper. Würde es nicht als solcher empfunden, so wären Umbildungen wie die der Brünnleinweise unverständlich. Das Tanzlied seinerseits ist als „gesungener Tanz" nur von der Melodik und Typik des Tanzes aus zu fassen, als der zweiten Komponente bajuvarischer Volksmusik (vgl. Abschnitt 2!).

Forscht man demgegenüber nach dem Bestand an Liedern im österreichisch-bayrischen Raum, die nicht — unmittelbar oder mittelbar — dem bannenden Rhythmus des Landlers oder dem Klangzauber des Jodlers verhaftet sind, so ist man über deren vergleichsweise geringe Zahl immer wieder überrascht.

Da sind die uralten, brauchtumsgebundenen Ansingelieder der Klöpflernächte, von Neujahr, Epiphanie und Pfingsten, zu denen auch heute neu erstandene Sonnwendlieder der alten Gottschee gehören — ein landschaftlich wenig differenzierter Urbestand deutschen Singens überhaupt. Da ist weiterhin die Masse der nicht mundartlichen geistlichen Lieder, an denen sich Zug um Zug der Stilwandel von der altdeutschen Weise über die Sprache des Barock und Salzburger Rokoko bis zum „volkstümlichen" Aufklärungsstil von Michael Haydns „Deutscher Messe" verfolgen läßt — volkhafte Reste auf der einen, tiefgreifende Einwirkungen der Kunstmusik auf der anderen Seite, aber nirgendwo ein neuer Typus landschaftsbestimmten Singens. Was wir als einen landschaftlichen Typus „bajuvarisches Lied" abgrenzen und einem „bajuvarischen Raum" als Ausfluß bajuvarischen Wesens zuordnen können, ist allein und ausschließlich die Welt des Jodlers und Jodellied wie des gesungenen Landlers, der der Schnadahüpflweise das musikalische Gesetz seines Rhythmus aufzwingt.

Man blättere die köstlichen Jodlersammlungen durch, die uns seit den Neunzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts der unvergeßliche Josef Pommer schenkte, die lawinenartig anschwellenden landschaftlichen Liedersammlungen aus dem gesamten bajuvarischen Raum, aus der Steiermark und Kärnten, aus dem Salzburger Land und Tirol, aus Ober- und Niederbayern mit dem Bayrischen Wald und der Oberpfalz, aus Ober- und Niederösterreich mit dem Burgenland, aus dem Böhmerwald bis zum Egerner Ländchen — es ist immer dasselbe Bild. Der unerschöpfliche Quell bajuvarischen Singens fließt vorzüglich in einer Fassung, in der zweiteiligen Periodenbildung des Schnadahüpfl. Die Ausnahmen bestätigen die Regel. Sie häufen sich, doch auch nur schwach, an den Grenzen des bajuvarischen gegen den mitteldeutschen Raum, im halbalemannischen Tirol, gegen Schwaben und Franken und neuerdings im Böhmerwald gegen das sudetendeutsche Lied. Innerhalb des geschlossenen bayrisch-österreichischen Sprachgebiets aber gab und gibt es keine „politische" Grenze. Für bajuvarisches

Singen haben die österreichisch-bayrischen Grenzpfähle nie gestanden! Wenn irgend etwas, dann weisen Sprache, Lied und Tanz in unlöslicher Verknüpftheit die in graue Vorzeit zurückreichende Stammeseinheit des ganzen Raumes aus, den wir den bajuvarischen nennen. Es ist einer der geschlossensten, am schärfsten nach außen abgrenzbaren, der gefügtesten und mächtigsten Kulturräume im gesamtdeutschen Gebiet.

Das bajuvarische Lied ist das reichste Mundartlied deutscher Zunge, das Lied zugleich, in dem die Mundartformen den hochdeutschen Liedbestand an Masse und an Gehalt um ein Vielfaches übertreffen. Der Bajuvare singt hochdeutsch fast nur in den Anlässen höchster Erhebung, im geistlichen Lied, im vaterländisch betonten Heimatlied. In dem unvergänglichen Schatz seiner Hirten-Weihnachtslieder hat er die Mundart sogar als gleichberechtigt in die Kirche getragen. Dieser inneren Betonung des Mundartlichen nach ist das bajuvarische Lied nur mit dem zahlenmäßig viel weniger reichen, aber in seiner räumlichen Geschlossenheit und Absonderung ihm tiefinnerlich verwandten niederdeutschen Liede zu vergleichen. Und merkwürdige, noch zu erörternde Bezüge spielen zwischen dem großbäuerlichen Raum des deutschen Nordwestens und dem des Südostens — ein Zusammenhang, den W. H. Riehl erstmals andeutend, doch bestimmt ausgesprochen hat.

Eine Kernfrage: Wer singt denn vorzüglich im bajuvarischen Raum? In ihrer Beantwortung wird eine unumstößliche Gegensätzlichkeit zwischen bajuvarischem und niederdeutschem bäuerlichem Singen sichtbar, während die mitteldeutschen Landschaften einen gewissen Ausgleich schaffen. Gehen wir niederdeutsche Landschaften durch, so tanzen und singen im allgemeinen vorzüglich die Mädchen. Der „Jung" singt bestenfalls beim Tanze mit. Im gesamten bajuvarischen Gebiet gilt das Umgekehrte: Mädchenreigen sind etwas Undenkbares, sehr wohl aber tanzen die Holzknechtburschen miteinander und man muß nur den Schuhplattlertänzen, wo sie echt sind, zusehen, um sich zu überzeugen, daß der Bursche Träger des Tanzes ist.

Auf der Alm, im Schlagwald, überall tun sich zunächst einmal die Burschen zum Singen zusammen. Das Mädchen spielt im Übertragen der Lieder eine wichtige Rolle, doch führend ist der Bursche. So erklärt sich auch aufs einfachste, warum im bajuvarischen Liede die Burschenstimme die Singhaltung bestimmt.

Singt das Mädchen mit den Burschen zusammen, so „ersetzt" es tatsächlich eine Burschenstimme, und nicht einmal immer die höchste. Im Bayrischen Wald singt es sogar — ein eigenartiger Eindruck — nicht selten in seiner Tieflage (!) die einfache Überstimme der Burschenmelodie, was eine merkwürdig dunkle Klangwirkung ergibt. Singen und jodeln umgekehrt Mädchen allein, so stimmen sie Jodler und Jodellied meist in unwahrscheinlichen Höhen an, weil sie in ihrem Register genau so „überschlagen" wie die Burschen — alles gewichtige Zeugnisse für den im Grunde männlichen Charakter bajuvarischen Singens.

Die ausgesprochen männliche Singkultur bestimmt auch das Textliche in Stoff, Gestaltung und innerer Haltung. Das „Aussingen" im Schnadahüpfl auf dem Tanzboden ist eine Männerangelegenheit, im Almlied wirbt der Bursch um das Dirndl — eigentliche Mädchenlieder sind im ganzen bayrisch-österreichischen Gebiete selten, ebenso Kinderlieder, die sich auf brauchtumsmäßige Ansingelieder, Kinderreime und wenige mehr kleinstädtische Lieder beschränken. Für die bäuerliche Haltung hingegen ist charakteristisch, daß die Kinder sehr bald in das Liedgut der Burschen und Dirndln hineinwachsen. Das gefühlvolle Scheidelied der fränkisch-mitteldeutschen Landschaft tritt im bajuvarischen Raum ebenso zurück wie deren reiche Ständelieder.

Das bajuvarische Bauern- und Almleben kennt eigentlich keine „Stände" in dem obigen Sinn, sondern die Figuren seiner Gemeinschaften: Den gestandenen Bauer und den Häusler, den bäuerlichen Ehstreit und das Knechteproblem, die Almerin und Jager und Wildschütz, den Fuhrmann vom Landl und auf der „Böhmischen Straß" —. Der Handwerker und andere Nebenfiguren werden im Liede meist mit biederem bäuerlichem Spott bedacht. Die geistliche Welt wird im mundartlichen bajuvarischen Weihnachtslied zur großen Hirtengemeinschaft. Der Oster- und Pfingstkreis wie Sonnwend klingen in besonders alten Ansingeliedern noch am reichsten in Gottschee und in der Oberpfalz an.

Die Eigenwelt des bajuvarischen Liedes ist von einer in ihrer Art großartigen Einseitigkeit, — eine Welt, ganz unter dem Gesichtswinkel des bäuerlichen und des Almlebens gesehen. Ihre Stärke ist ihre Geschlossenheit, weshalb auch das bajuvarische Lied seit den Tagen der Aufklärung städtischer Zersetzung einen ungleich stärkeren Widerstand entgegensetzt als das Lied der meisten deutschen Landschaften. Es konnte dies bis zum heutigen Tage, da seine bäuerliche Welt mit der Kultur der Stadt wenig Berührung hat.

Die städtische Schicht verhält sich diesem Liede gegenüber anders als in den anderen deutschen Liedlandschaften: **Sie ahmt es seit nunmehr fast zweihundert Jahren nach.** So entsteht in immer neuen Gewandungen ein Talmi-Bajuvarentum erst aufklärerischer Hirtengesänge und Bauernspiele, dann des Wiener Singspiels, des Salontiroler- und Salonkärntnertums der Koschatsphäre, der bayrisch-österreichischen Mundartdichter, des Münchner Platzl, der unechten Trachtenkapellen — die Reihe wird nie ein Ende nehmen.

2.

Im Gegensatz zum bajuvarischen Lied ist Melodik und Rhythmik des Landlers, als der Grundform bajuvarischen Tanzes, der deutschen Musik längst selbstverständlicher Besitz, seit die Meister der Wiener Klassik von Haydn und Mozart über Beethoven und Schubert bis zu Bruckners Sinfonik das vielfältige Wesen landlerischen Musizierens in ihre Formensprache aufgenommen haben. Denn nicht daß sie gelegentlich Deutsche und Halbdeutsche schrieben oder da und dort ein volks-

mäßiges Motiv übernahmen, sondern daß sie in den Strukturen bajuvarischen Tanzes weiterdachten und diese in ihrem schöpferischen Gestalten erst zu letzter Entfaltung brachten, ist ihre unvergängliche Leistung.

Wie freilich die volkhafte Welt echten landlerischen Musizierens heute aussieht, welche eigenartigen Kräfte in ihm wie vor zweihundert Jahren zur Gestaltung drängen — das ist auch den besten unserer Originalsammlungen österreichisch-bayrischer Instrumentalmusik nicht ohne weiteres anzusehen. Man muß schon selbst zur Bauernkapelle und auf den Tanzboden gehen, sich vor allem den Landler möglichst in allen seinen Verwandlungen anhören und ansehen. Wir sprechen hier vom Landler im weitesten Sinne des Worts, der den achttaktigen eigentlichen Landler wie den sechszehntaktigen „Bayrischen" (Halbdeutschen), den ungeradtaktigen wie den „geradtaktigen", die gleichtaktigen Formen wie die taktwechselnden landlerartigen „Zwiefachen" umfaßt.

In diese unerschöpfliche Fülle rhythmischer Gestaltungen Ordnung zu bringen, ist nicht leicht. Was uns, auch landschaftlich eigenartig verteilt, entgegentritt, sind nicht Klassen, vielmehr lebendige Typen.

Am greifbarsten, und hinlänglich bekannt, ist der Unterschied zwischen dem langsameren, achttaktigen (in älteren Melodien auch sechstaktigen) Landler und dem rascheren, 16-taktigen Halbdeutschen. Der echte älplerische Landler oder „Steyrer" wird im Schritt getanzt, der jedenfalls aus Bayern stammende Halbdeutsche faßt, ein Vorläufer des Wiener Walzers, in seiner Walzerdrehung zwei Takte in der bekannten Weise (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. |) zusammen. Eine jüngere Sonderform des Landlers, der „Neubayrische", ist offenbar aus den alten Sechstaktlandlern durch Hinzufügung je eines „Paschtaktes" (Klopftaktes) entstanden, worauf die so charakteristische Pause nach jeder Halbperiode verweist (Vgl. Beispiel S. 93).

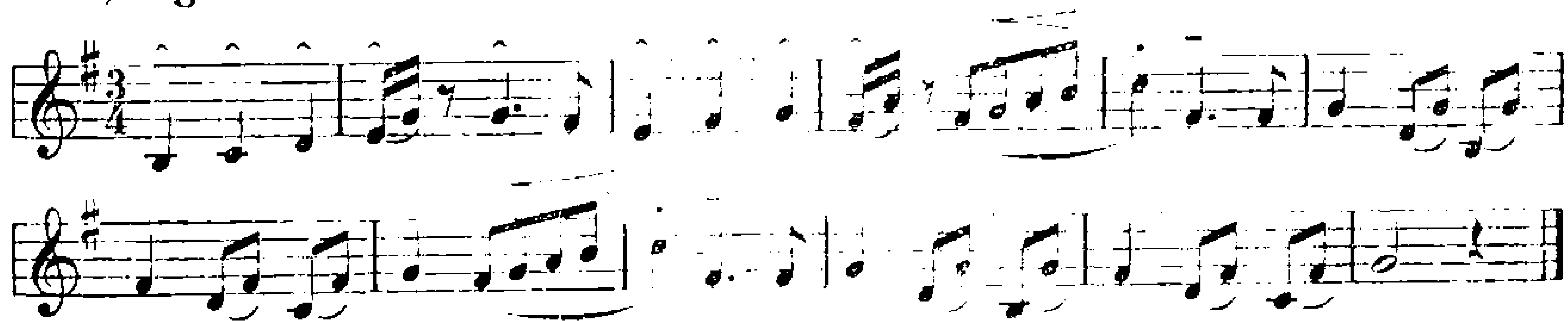
Auch die Landler- und Halbdeutschenmelodie ist, wie der Jodler, auf kontrapunktische Mehrstimmigkeit geradezu angelegt. Der zweistimmige Klarinetten- oder Geigenlandler ist vielerorts Regel und Ideal des Landlerspiels. Es täuscht sich, wer dies übersieht und in Landlermelodik nur das Gerippe der einfachen tonalen Funktionen faßt, statt daß er die kontrapunktische Filigranarbeit der sich im Zwiegesang schmiegenden, kreuzenden, nachahmenden, einander überschlagenden beiden Landlerstimmen hört, die sich niemand tiefer zu eigen gemacht hat als Beethoven und Schubert, wo sie in Landlerformen denken.

Frühe bildet sich in Landler und Halbdeutschem ein instrumentaler Typenunterschied heraus zwischen dem mehr „stoßenden" Klarinettenlandler und dem vorwiegend „bindenden", schleifenden Geigenlandler, der sich wiederum landschaftlich äußert. Der Geigenlandler wird seit alters östlich des Inns, in Ober- und Niederösterreich und der Steiermark bevorzugt, der Klarinettenlandler tritt vielleicht am reinsten im ober- und niederbayrischen Gebiet zutage. So ist auch der taktlich schwebende Wiener Landlerstil am Geigenlandler erwachsen, während der hart und präzis wie ein Uhrwerk gespielte bayrische Sechzehntakter am schönsten von Klarinetten klingt.

Andere typische Unterschiede ergeben sich aus landschaftlichen Unterschieden des Tanzstils, — Unterschiede, welche die Struktur der wirklich gespielten, nicht der „geschriebenen" Landlermusik entscheidend bestimmen. Dem bloßen Notenbilde ist die Tradition niemals zu entnehmen.

Schon im „Steirischen" unterscheiden sich zwei Spielweisen: Die die Schritte „verschärfende" und die gleichmäßige landlerische Spielweise. Ein Beispiel: Das oberbayrische Liederbuch des Herzogs Maximilian enthält — mit einem unechten Schnadahüpfl unterlegt! — einen der markigsten Geigenlandler, den je ein schuhplattelnder Bajuvare erdachte.

Berchtesgaden[9]



Die Melodie zeichnet im ersten Teil haarscharf das „Reizen" des Gegners, um im zweiten in einen brüderlichen Dreher auszuklingen. Der Bauernmusikant notiert Takt 2, und analog Takt 4: , aber er spielt in der oben richtig nachgeschriebenen „almerischen Form", während er die Achtelfigur des zweiten Teils gemütlich landlerisch ausspielt. Es gibt eben nicht nur in der Kunstmusik ungeschriebene Gesetze der Aufführungstechnik, und der schönste Landler klingt, traditionslos heruntergespielt, schal und leer.

Nach der entgegengesetzten Seite bewegt sich die eigenartige Spielweise des oberösterreichischen „Landlers", dessen „Geradtaktigkeit" den Forschern schwer zu denken gab. Der Dorfmusikant notiert — für den Außenstehenden kaum glaublich — das umstehende Beispiel im Dreivierteltakt. Da jedoch der Tänzer (!) das zweite Viertel durch eine drehende Bewegung fast ausfallen läßt, „verschleift", ihm folgend, der Spieler den Dreivierteltakt fast zum Zweivierteltakt. Auf dieses „fast" kommt es den genau aufeinander eingetanzten und eingespielten Burschen einer echten oberösterreichischen „Zech" (Burschengemeinschaft) gerade an. Dieselbe Landlermelodie erklingt in dem vom Zechmeister angegebenen „Zettellandler" beim reinen Tanz schwebend zwischen Dreiviertel- und Zweivierteltakt, beim gesungenen Tanzvers im Zweivierteltakt und bei Einschaltung des Jodlers im Dreivierteltakt. Wer's nicht weiß, kann nicht mittanzen und scheidet aus der Tanzgemeinschaft aus![10]

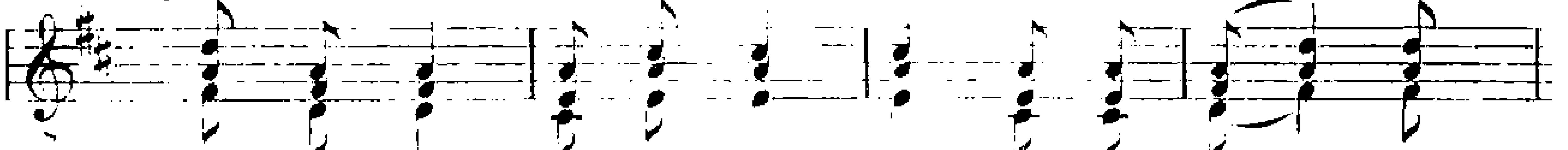
---

[9] Oberbayrische Volkslieder (60. N.) 1846.

[10] Vgl. E. Hamza, Deutsches Volkslied 38 (1936), 105 ff. und die dort gegebenen ausführlichen Beispiele.

Laufen bei Ischl (Oberösterreich)[11]







Was hinter diesen scheinbar merkwürdigen Spielgewohnheiten als ein Gemeinsames liegt, ist eine raffinierte Kultur des Rhythmischen, selbst und gerade auf Kosten des Harmonischen, die den gesamten bajuvarischen Tanz kennzeichnet. Die einseitige Beschränkung der Landlerharmonik auf die einfachsten Tonika-Dominantenverbindungen wird durch die blühende Rhythmik und erfinderische Melodik des Bajuvaren innerhalb dieser Grenze nicht nur wett gemacht, sondern erst eigentlich verständlich. Und nur der gespielte, niemals der gelesene Landler läßt diese Vielseitigkeit erkennen.

Unmerklich sind wir bei einem Kernproblem bajuvarischer Tanzrhythmik, bei den Zwiefachen gelandet, die nun ihrerseits am schärfsten auf bayrischem Gebiet, in Niederbayern (vorzüglich der Hollebau), dem Bayrischen Wald und der Oberpfalz ausgeprägt sind und seit einem guten Jahrhundert sich über den Böhmerwald in tschechisches Gebiet und nach Norden bis zum Egerner Land verbreitet haben. Ob die Zwiefachen Oberösterreichs bis zum Salzkammergut, Oberfrankens und Mainfrankens, ja sogar des Schwarzwaldes daneben selbständige Reste einer allgemeiner verbreiteten alten Tanzübung darstellen, sei offen gelassen. Viel spricht dafür, daß der oberpfälzisch-niederbayrische Zwiefache nur ein besonders reiches und gut erhaltenes Restgebiet darstellt.

In seiner heutigen Tanz- und Melodienform kann der Zwiefache nicht sehr alt sein. Er stellt viel weniger den melodisch-rhythmischen Wechsel zweier Takte als den tänzerischen Wechsel geläufiger Tanzfiguren, des raschen „Walzerschritts“ des Neubayrischen (W) und eines langsamen Drehers (D) dar, die in der vielfältigsten Weise variiert werden. Er ist also die Mischung zweier in Takt und Tempo festgelegten Tanzformen. Als solche wird der Zwiefache vom Tänzer

[11] Aufgezeichnet von Zoder 1908. (Zoder-Preiß. Bauernmusik, Bd. I (1919), S. 40).

wie vom Spieler aufgefaßt. Untrüglicher Beweis ist wiederum die Notation der Bauernmusikanten, die ohne jedes Kopfzerbrechen den langsamen Drehertakt und den raschen Schleifer-Doppeltakt einfach aneinanderfügt. Eines — freilich die Hauptsache! — wird als ganz selbstverständlich nicht mitnotiert: Daß das Achtel des Drehertakts und das Viertel des Schleiftakts gleiche Dauer haben (♪ ♩), weswegen beide Figuren in einander übergehen können. Diese „Proportio" des „Tempus" beider Takte — um in der Sprache der Mensuralnotation zu reden — geht eben aus der Tanzfigur für den Eingeweihten unmittelbar hervor.

Zwiefacher, Holledau (Niederbayern)

1. Metrische Notation: 2. Notation der Musikanten:



Wenn eine richtige Zwiefachenkapelle der Holledau oder des Bayerwalds mit ihrer Weise einsetzt, hören die Tänzer erst einmal die vorgegebene Melodie sich an, — und dann beginnt jenes überraschend mannigfaltige Spiel der raschen Schleifer und langsamen Dreher, dessen „Taktwechsel" der Zuschauer zuerst gar nicht inne wird, so sehr steht das „Schnell-Langsam" im Tanzbilde im Vordergrund. Das wissenschaftliche Mißverständnis des Zwiefachen beginnt mit der „Verbesserung" der bäuerlichen Notation, die allein den verschiedenen Typen gerecht wird (zumal sich in manchen Zwiefachen tatsächlich nur taktwechselnd ein Landlerschritt mit einem Dreher verbindet).

Zwei Eigentümlichkeiten bezeugen das hohe Alter des Zwiefachentanzes (nicht seiner heutigen Figuren und Melodieen): Die traditionelle Transposition der Melodie in die Unterquint, die nur die ältesten Landler aufweisen, und die besagte

Notation des „Tempus", die — dem heutigen Musiker ungewohnt — den Zusammenhang mit der Tanzmusik des 15. und 16. Jahrhunderts belegt. Der Zwiefachenwechsel steht dem nur durch ein Tempuszeichen ausgedrückten Wechsel zwischen langsamem „Dantz" und raschem „Nachdantz" viel näher als man ahnen möchte. So nimmt es keineswegs wunder, wenn V. Junk[12] im „Lied vom Prinz Eugen" die Zwiefachenmelodie des alten bayrischen „Maschkertanzes" entdeckte und dessen Zusammenhang mit den „Moriscen", d. h. den frühgermanischen Schwerttänzen wahrscheinlich machen konnte. —

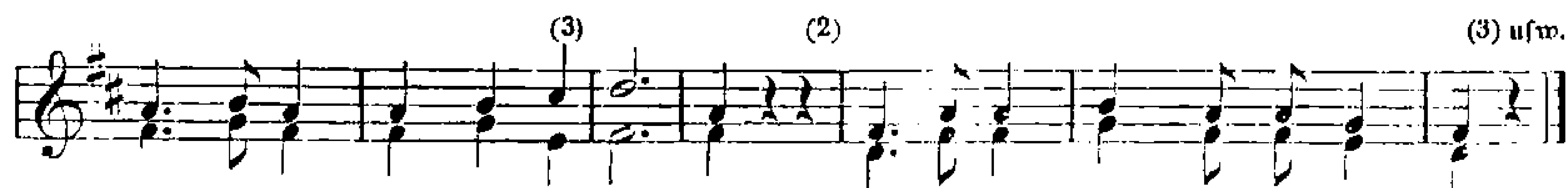
Es gibt jedoch noch etwas anderes im rhythmischen Paradies bajuvarischen Tanzes: Echte Taktwechselnde höherer Ordnung, denen man ihre Eigenschaft nicht gleich ansieht, da sie sich in der Notation nur durch einen Wechsel der zusammengehörigen Taktgruppen verraten. Man möchte sie Gruppenwechselnde nennen. Gerade ihnen hat ein Beethoven sein Ohr geschenkt — und seine Liebe.

Ein entzückendes Beispiel steht im „Oberbayrischen Liederbuch" des Herzogs Maximilian von 1846 — eines unter vielen. Das „Jagersbua sog ma's" lebt heute noch als Almlied in der zwiefachenreichen Hollebau; im Oberland ist es charakteristischerweise vergessen — dort hört man ja auch keine Zwiefachen mehr:

Tanzlied, Tirol-Oberbayern







Ein kunstvoller Gruppenbau, dieser erste Teil:

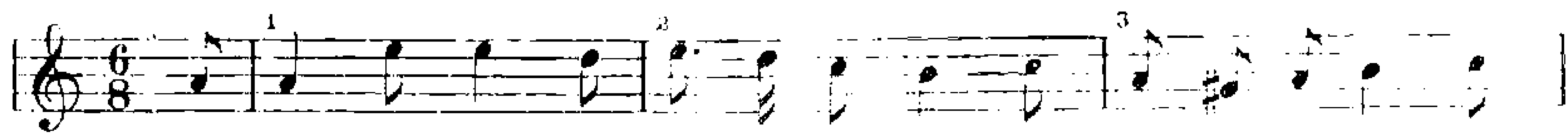
$$3 + 2 + 4 + 3 + 2 + 3$$
$$(3 + 1)$$

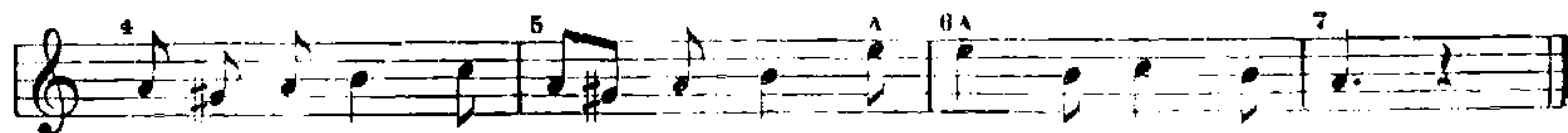
Merkwürdig mutet vor allem die Schwerpunktverlagerung der zweiten Kadenzgruppe (4 = 3 + 1!) an.

12 Junk: Das Lied vom Prinz Eugen, in: Mitteilungen der Deutschen Akademie, 1934, S. 106.

Der Analytiker mag seine Freude daran haben. Das hohe Alter dieser Gruppenzwiefachen belegen neben anderen frühen Quellen älteste „geistliche" Hirtenlandler, die Hartmann und Abele in Chiemgau, Salzburg und Tirol um 1880 aufzeichneten.
Und nun werfe man einen Blick auf den schönsten aller Landlerischen, Beethovens G-dur-Violinsonate, 1. Satz, und analysiere: Schon im vierten Takt die Schwerpunktverlagerung mit anschließender Zweitaktkadenz, dann der stete Wechsel von Dreier-, Zweier- und Vierergruppen! In Riesenbögen weitet sich der Landler, alles aufnehmend, ausbreitend, was bäuerliche Hirne in kleinster geschlossener Form eben andeuteten. So allein schöpft das Genie aus dem Volke!
Doch auch ein Blick nach rückwärts kann nicht schaden und ein zweiter in andere deutsche — Restlandschaften. Aus dem Westfälischen bringt Reifferscheid[13] merkwürdige Tanzmelodieen, die jedesmal mit einer stampfenden Schwerpunktverlagerung 5 | 2 Takte zu einer Siebenergruppe verbinden. Wie der Text belegt, gehören diese raschen Tänze einem uralten Brauche an: Der Wahl der Jahresbraut beim Maitanz, dem „Mailehen" (Sonnenlehen), das sich bis heute in der hinteren Pfalz und in Lothringen erhalten hat:

Westfalen[13]





Um die Gemeinsamkeit dieser Tradition gruppenwechselnder Tänze in Nord und Süd jedem Zweifel zu entziehen, seien die Anfänge zweier weiterer „schleuniger Tänze" einander gegenübergestellt: Der althessische „Lärmen", dessen Melodie handschriftlich um 15[illegible] belegt ist,[14] und der steirische „Roja", der vor wenigen Jahren aufgezeichnet wurde. Beide, melodisch eng mit einander zusammenhängende Tänze sind Dudelsackmelodieen, beide verlagern die Gruppierung der Takte an derselben Stelle (Takt 4!) zu einer Siebenergruppe, was ohne Gleichheit der ihnen zugrundeliegenden Tanzfigur kaum denkbar wäre. So ziehen sich die Spuren desselben, rasend dahinwirbelnden Tanzes von Niederhessen (und Westfalen) bis zur Steiermark:

---

13 Alex Reifferscheid, Westfälische Volkslieder 1879, Nr. 49 und 50.
14 Handschriftlich von Joh. Heugel, Siebenstimmige Bearbeitung des „Lerman"-Tanzes. Hess. Landesbibl. Kassel. Vgl. H. von der Au, Der Lärmen, ein althessischer Volkstanz. „Volk u. Scholle", 15. Jg., 1937, S. 148—52. — Man beachte die Stimmenzahl!
15 Aufgezeichnet von Edm. Kiem. Vgl. Huber-Kiem, Altbayerisches Liederbuch, Mainz 1936, Nr. 73.

Niederhessen: „Lärmen" (Lerman)[14]

Sehr rasch



Steiermark: „Rosa"[15]











Wie mögen diese merkwürdigen Melodien getanzt worden sein? Wir wissen es nicht und tun nur einen scheuen Blick in eine höchstentwickelte volksmäßige Tanzkultur. Die heilige Siebenzahl wie die Bindung an ältestes Brauchtum legt die Vermutung nahe, daß es sich auch bei diesen Tänzen wie bei der Morisce um kultische Tänze handelt, deren Reste aus ferner Vergangenheit in unsere Zeit ragen. Wieder wird die ursprüngliche Einheit einer ältesten Tradition im bajuvarischen wie im nieder- und mitteldeutschen Raum sichtig. Die bajuvarische Landschaft steht in dieser Tradition nicht nur nicht abseits, sondern hat sie in besonderer Frische und Lebendigkeit bis zum heutigen Tage sich erhalten.

3.

Man könnte fragen (und der Einwand ist mir bei Herausgabe des Oberbayrischen Liederbüchleins gemacht worden), warum wir nicht die so wichtigen Balladen in den Mittelpunkt der Betrachtung des bajuvarischen Liedes stellten. Nun, der Kenner weiß,[16] daß im alpenländischen Kerngebiet, zu dem die Obersteiermark, das Salzburger Land, Oberkärnten, Oberbayern bis zur Jodelgrenze, teilweise auch Tirol

[16] Beweisend ist eine Zusammenstellung der in „Das deutsche Volkslied" abgedruckten Balladen und der größeren bajuvarischen Sammlungen.

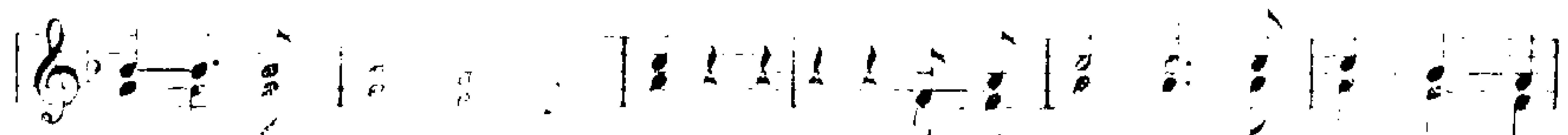
gehört, die alte Ballade so wenig zu Hause ist wie etwa das Handwerkerlied. Es kennt einen bodenständigen episch-dramatischen, nie versiegenden Stoff, solange es bajuvarischen Hochwald, Hirsch und Gams gibt: Jager und Wildschütz. Er ist und bleibt die Urballade seiner Berge.

In zwei Formen tritt das Jager- und Wildschützenlied auf: In der Abenteuererzählung und — in der Totenklage. In der Erzählung erfahren Tanz- und Jodellied ihre charakteristische Wandlung ins Epische. Die Totenklage entnimmt ihren Melodieenbestand nicht dem bajuvarischen Lied, sondern einem Stamm süddeutscher Allerseelenlieder und Totenlieder des 18. Jahrhunderts. Die alten Melodieen beider Typen wechseln vielfach nur die Textsituation, sobald es einen neuen Fall zu besingen gilt; der Schwerpunkt der Totenklagen liegt fast ganz auf dem Text, die Melodieen sind stereotyp. Anders im Abenteuerlied! Man muß den Kiem Pauli eines der schönsten dieser Lieder, einen echten Neubayrischen, haben singen hören, um die ganze dramatische Gestaltungskraft des Bajuvaren in so einfachen Formen zu erleben, vom jauchzenden Übermut zur zartesten Regung und tiefen Tragik:

Kreuther Tal (Oberbayern)[17]









Die Grundtypen des älteren Wildschützenlieds erfüllen den ganzen bajuvarischen Raum. Sie sind etwa im Bayrischen und Böhmerwald textlich oft in besonders alten und vollständigen Fassungen, doch melodisch eingeebnet erhalten[18] — ein Beweis für die jahrhundertealte Einheit der Tradition im bajuvarischen Raum. Altballaden des übrigen deutschen Raumes hingegen sind bis auf wenige, ursprüng-

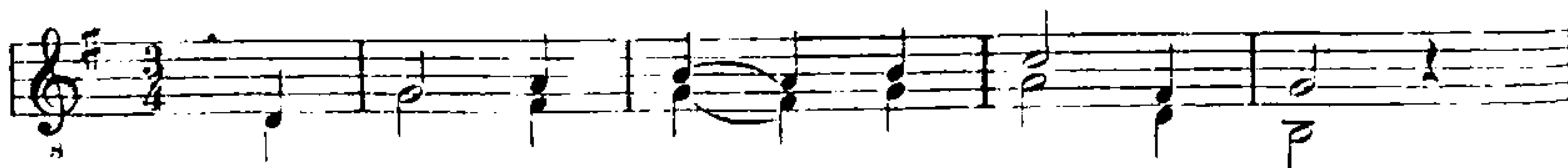
[17] Von Kiem Pauli. Vgl. Oberb. Volksl. 1937³, S. 82.
[18] Vgl. G. Jungbauer, Volkslieder aus dem Böhmerwald. Prag 1930, S. XIV, 399 ff.

lich wohl bajuvarische Balladenstoffe, so die „Agnes Bernauerin" und das „Bedlmandl aus Ungarn" nicht im älplerischen Kerngebiet, sondern in den Grenzlandschaften des bajuvarischen Raumes gegen Süd und Südost, Nord und Ost zu Hause, in der Untersteiermark und Gottschee wie in Resten in Südtirol, in den bajuvarischen Siedlungen des Bakonyer-Waldes, im Burgenland, in Niederösterreich, Böhmer- und Bayrischem Wald. Doch in allen „reinen" Gebieten ist die Ballade keineswegs bloß aus Mitteldeutschland übernommen oder erhalten, sondern nimmt ganz ausgeprägt bajuvarische Formen an.

So wird, wie in der niederösterreichischen Brünnleinweise, das Mittelstück einer in Mitteldeutschland sehr verbreiteten Melodie zum „Eifersüchtigen Knaben" im Bayrischen Wald mit einer Uberstimme versehen in einem komplizierten Taktwechsel gesungen. Ähnliches gilt für Balladen der Steiermark (Murgebiet). Manche offenkundig spät eingedrungene mitteldeutsche Balladen haben hingegen belanglose ländlerische Melodien erhalten.

In viel tiefere Schichten vielleicht sehr früher Stoffübernahme führt eine andere Gruppe: Die über das ganze deutsche Sprachgebiet verbreitete Ballade vom Edelmann, der sich in einem Habersack in die Schlafkammer der Müllerstochter bringen läßt, ist in der Hollедau und im Oberland (!) in zwei ganz verschiedenen und von den mitteldeutschen Formen abweichenden Fassungen erhalten, die jedoch an derselben Stelle einen merkwürdigen Kehrreim mit Taktwechsel bezw. Taktverschiebung aufweisen. Solche Kehrreime mit anscheinend sinnlosen Texten („sagen alle Leute" in der niederbayrischen Fassung!) sind für die niederrheinische Ballade typisch. Sie stellen, wie schon Zuccalmaglio richtig vermutete, Chorrefrains dar, die dem Vorsänger antworten. In der Tat existiert auch in Lothringen eine Fassung der Edelmannballade mit chorischem Kehrreim, die dort ausdrücklich als „Runde" bezeichnet ist.[19] Während also in ganz Mitteldeutschland die ursprüngliche Kehrreimform verloren und verklungen ist, hat sie sich in der östlichen und westlichen Restlandschaft bei völliger Änderung der Melodie ins einzelne erhalten! Die prachtvoll geschnittene, mit dramatischer Spannung geladene Oberländler Weise zeigt wieder, wie stark der Bajuvare nicht die Erzählung, vielmehr die dramatische Situation schöpferisch gestaltet.

Unterwallberg bei Tegernsee (Oberbayern)[20]



[19] Deutsches Volksliedarchiv A 142087; L. Pinck, Verklingende Weisen II, Nr. 42.
[20] Sammlung Huber, Deutsche Akademie.



Fünfstimmiger Jodler (Hofalm bei Aschau, Oberbay[illegible] [illegible]
sich erstmals zusammensingen. Die „Preißsinger" Buid[illegible] [illegible]
[illegible]



schaut ei = ne al = = te hi = dri, ha = u = dri,



schaut ei = ne al = = te Mül = le = rin raus. raus.

* Kehrreim
(2 Burschen)

Eine dritte Gruppe von Balladen dürfte – wie erwähnt – im bajuvarischen Raum, zumindest in Süddeutschland, ihre Heimat haben, worauf die reiche Überlieferung, der innere Zusammenhang und das Alter der Melodieen verweist. Unter den vielen Melodieen zum „Bettelmann aus Ungarn", die in Österreich und Bayern nachweisbar sind, ist die aus dem Berchtesgadener Land die urkräftigste:

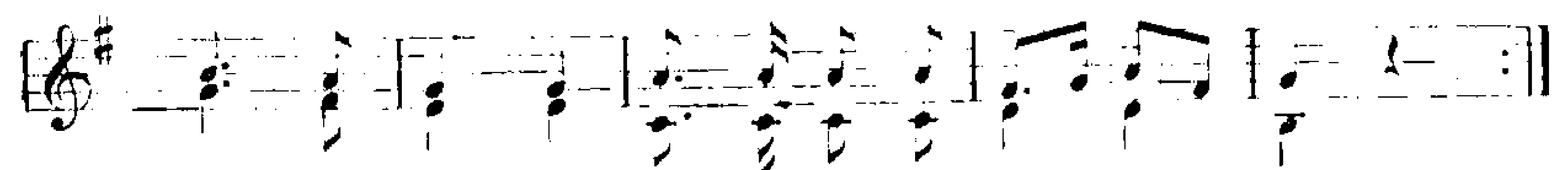
Berchtesgaden[21]



s' Bett = l=mannd = l kommt von Un = ger=land her = aus, es



zi = agt dem Edlmo für sei Haus, für sei Haus und für sei

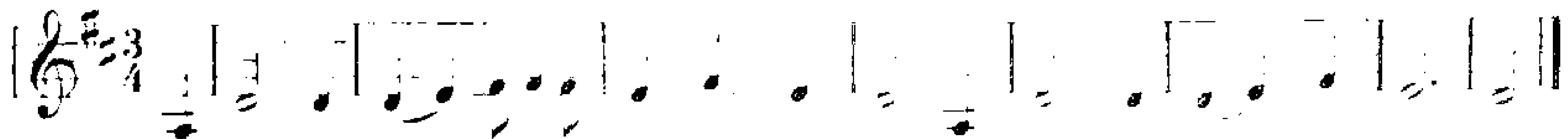


Tür, da tritt a wun = der=schö = ne Frau her = für.

Im Grunde liegt eine „Typenmelodie" vor, je nach Bedarf immer wieder etwas geändert, und doch stets aus einem Guß. Im Reiterrhythmus erscheint sie großartig und mit unheimlich drohendem Kehrreim zweizeilig in der „Agnes Bernauerin", die schon im 18. Jahrhundert in ganz Bayern und Österreich bekannt – also doch auf den bajuvarischen Raum eingeschränkt war. Endlich tritt sie zweizeilig ohne Kehrreim in einem Totenlied der Gottschee auf, mit dem es freilich seine merkwürdige Bewandtnis hat.

21 Aufgezeichnet von Hauptlehrer Schmid um 1890. Sammlung Huber, Deutsche Akademie.

Gottschee[22]



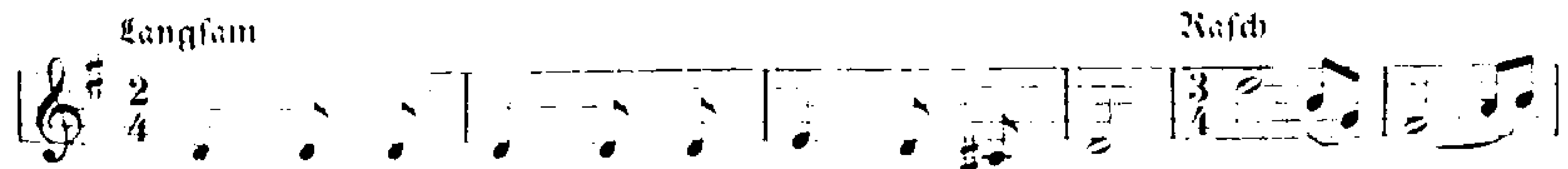
Diese einfachste zweiteilige, genauer einteilig repetierte Periodenbildung |: a :| ist die musikalische Grundform der ältesten Balladen und Legenden in dem reichen und altertümlichen Liedbestand der kleinen Sprachinsel Gottschee. Daß die Verfolgung eines bajuvarischen Melodieentypus in dessen einfachste Ausformungen auf die Gottschee=Ballade weist, ist nicht zufällig, deckt sie doch eine wichtige innere Verwandtschaft auf. Es ist nicht nur – wie K. A. v. Müller einmal schon ausdrückt – „ein kürzerer Weg von den Gstanzlversen der Baiern von der Oberpfalz bis zur Steiermark zu den gewaltigen Viertaktern der Edda, als Schulweisheit sich träumen ließ." Es ist auch ein gar kurzer Weg von der musikalischen Form der Schnadahüpflmelodik zu den ältesten Gottscheer Balladenweisen.

So greift an dieser Stelle bajuvarisches Lied in sehr alte Zeit zurück – in die Zeit, da noch die Nibelungen= und Gudrunsage durch bajuvarische Lande von Mund zu Mund ging und vielleicht das „Lied von der schönen Meererin", der kleinen Gottschee kostbarster Besitz, erstmals erklang, wenn auch nicht in der uns heute überkommenen Melodie.

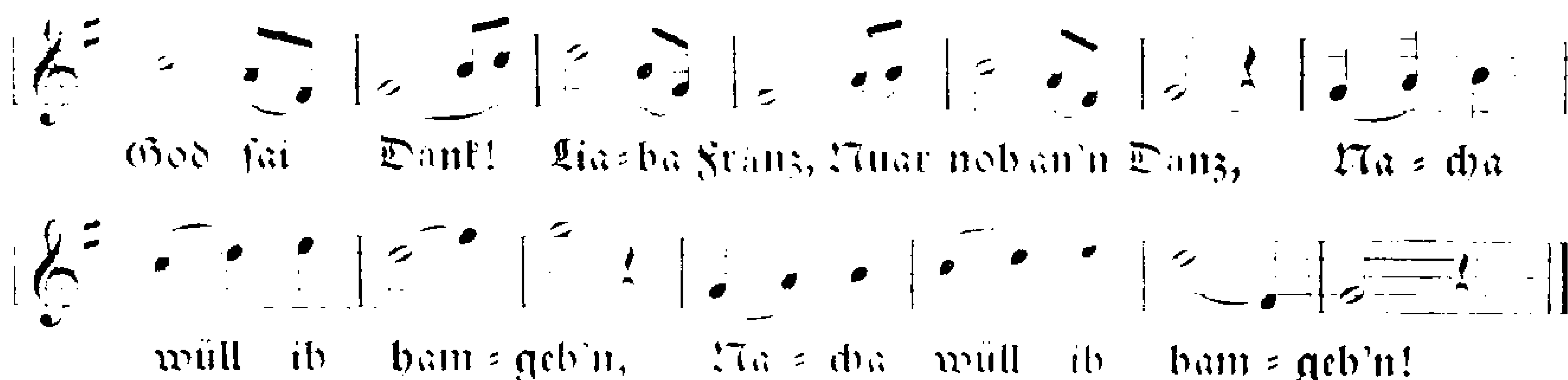
Merkwürdig ist, daß nur der bajuvarische Tanz, kaum aber das bajuvarische Lied in die Tonsprache der großen Wiener Meister eingegangen ist. Auch wo ein Schubert den Ton des deutschen Volkslieds sucht und meisterhaft trifft, in den „Müllerliedern" und in der „Winterreise", schwebt ihm gewiß nicht das Lied seiner Wiener Umgebung, sondern das heimatliche Lied der Mutter vor. Im „Brunnen vor dem Tore", im „Heidenröslein" ist er ganz ein Kind der schlesisch=mährischen Erde, der er blutsmäßig angehört.

Nur einmal hat er in einer ergreifenden Umbildung in die Welt des bajuvarischen Liedes gegriffen. Ein altes Wiener Landlerlied erhebt sich grausig über den ersten Takten eines Totenliedes:

Niederösterreich[24]



[22] Sammlung Tschinkel, Deutsches Volksliedarchiv A 109550.
[23] Huber=Kiem, Oberbayerische Lieder, 3. A. 1937, Vorrede S. 5.
[24] Tschischka=Schottky, Österreich. Volkslieder mit ihren Singweisen, Pesth 1818, Nr. 20.



Schottky hat es 1817 in seine Sammlung Österreichischer Volkslieder aufgenommen. Die zwei selbständigen Lieder – beides Totenlieder, aus denen sich die Wiener Melodie zusammensetzt, haben sich merkwürdig genug in der Gottschee erhalten. Eines davon ist die erwähnte typische Balladenmelodie, die in der geradtaktigen Wiener Fassung leicht wieder zu erkennen ist.

Daß diese Totentanzweise von der sterbenden Jungfrau Schubert den melodischen Anstoß zu „Der Tod und das Mädchen“ gegeben hat, – wer möchte das bezweifeln? Wer bezweifeln, daß der Meister in deren genial tiefsinniger Weiterbildung alles, aber auch alles restlos ausgesprochen hat, was die Volksweise als Möglichkeit ahnen ließ? Und als ob der grausige Kontrast zwischen Totenlied und Landler den schon dem Tode Geweihten nicht ruhen ließe, denkt er ihn nochmals frei schöpferisch in dem tragischen Eingang der „Unvollendeten“ nach.

Dies ist das wahre Verhältnis des großen Meisters zur Musik seines Volkes: Er ahmt nicht nach, sondern er befruchtet sich aus dem immer andeutenden und vordeutenden Geist echter Volkskunst, um ganz zu offenbaren, was die kleine Formenwelt des Volksliedes keusch in ihrer Blütenhülle verschließt.

DEUTSCHE KULTURPROPAGANDA IM ÖSTERREICH DER LETZTEN JAHRE

DIE MUSIKFESTE DER WIENER DEUTSCHEN GESANDTSCHAFT 1935 BIS 1938

VON CARL CLEWING

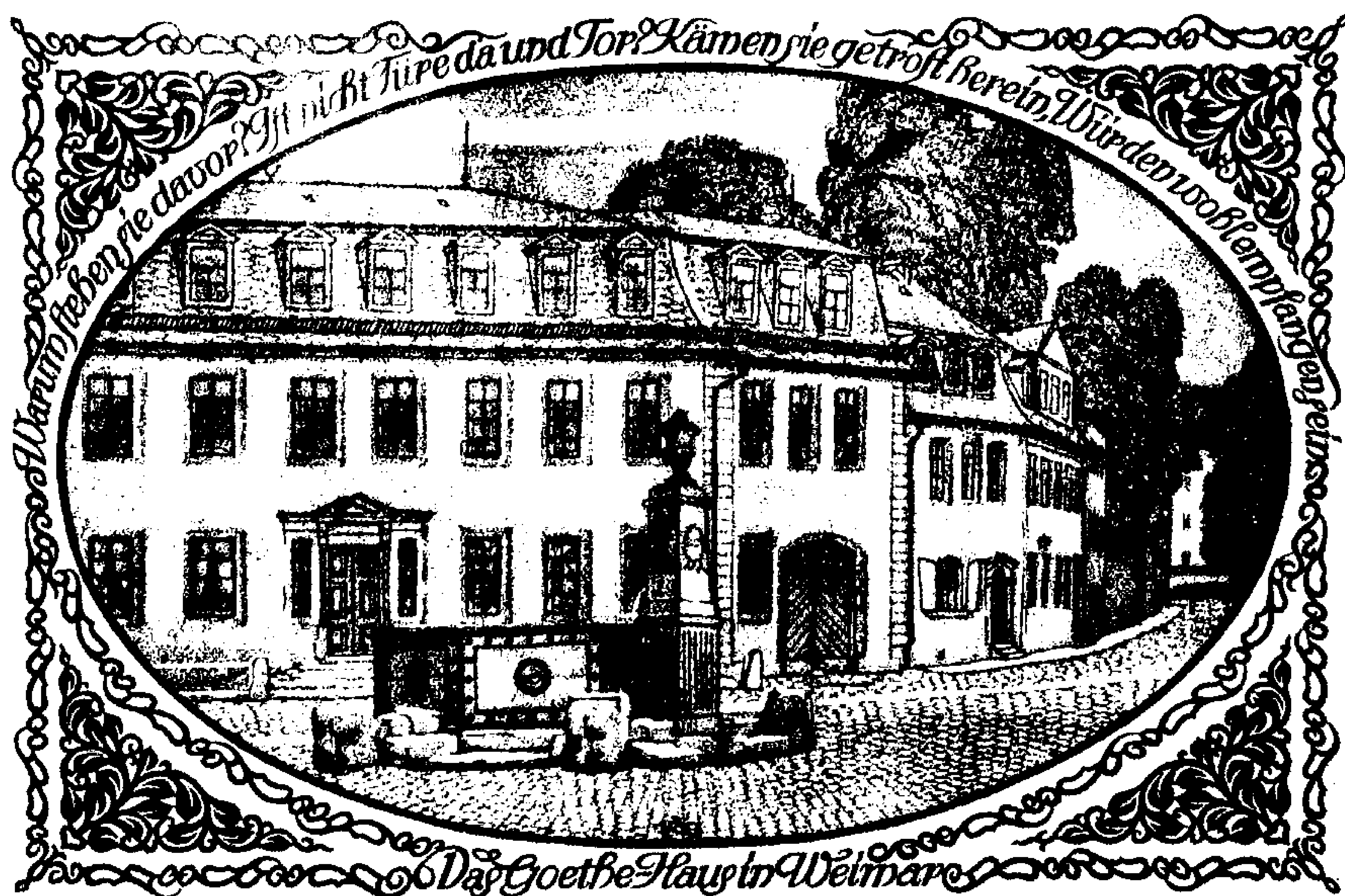
Gegenüber der gewaltigen Größe der Ereignisse, die in den letzten Monaten die Menschen des deutschen Raumes, ja ganz Europas, in Atem hielten und die in der welthistorischen Tat unseres Führers, in der Wiedervereinigung der deutschen Ostmark mit dem Reiche gipfelten, erscheinen alle früheren Bemühungen, die darauf gerichtet waren, den Boden mit bereiten zu helfen, klein. Gleichwohl haben auch sie ein Recht darauf, am Rande der Geschichte verzeichnet zu werden, und so möge es erlaubt sein, einiger Veranstaltungen deutscher Kulturpropaganda im Österreich der letzten Jahre zu gedenken: der Musikfeste der Wiener Deutschen Gesandtschaft 1935—38. Unter den Bekundungen deutschen Kunstgeistes in dem Österreich unter volksfremder Herrschaftsform standen sie – was künstlerisches Gelingen,



Gesandtschaft des Deutschen Reiches

Wien, den 5. Dezember 1935

Umschlag des Programmheftes für das Goethe-[illegible]



Kopfseite des Goethe-Programmes. Nach einem Farbenholzschnitt von Rudolf Junk

Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten

Erster Abend

„Hausmusik bei Goethe"

Lieder Goethes in Vertonungen von Zelter [illegible] und Reichardt,

die der Geheimrat zu hören liebte

Titelseite des Goethe-Programmes

„… Mögen Euer Hochwohlgeboren aus Ihrer langen und ruhmvollen Laufbahn eine besondere Beachtung ersehen, was Sie für die Ausbildung des Geistes und die Veredlung des Geschmacks in Deutschland geleistet haben, daran finden, daß Seine Kaiserl. Königl. Majestät unter dem [illegible] der Geschäfte Allerhöchstihrem [illegible] und unter der [illegible] Sorge für das Glück Ihrer Völker diese Auszeichnung zu beschließen geruhten.

Paris, den 16ten Julius 1815.

Fürst v. Metternich

An den Großherzogl. Sachsen Weimarischen Geheimen Rath Herrn von Göthe.

„Wird mir nun [illegible] eine unerwartete Auszeichnung zu Theil, so bekenne, mit Wahrheit, daß ich [illegible] die Gebirge des Wiener [illegible] Bestehenden der Kräfte [illegible] Menschen als allgemeine [illegible] nicht zugegen [illegible] angenehm empfunden [illegible], weil das Allerhöchste [illegible] Sprache, und [illegible] nicht so wohl als Belohnung eines Verdienstes, sondern als Aufmunterung zu bedeutenden Leistungen ansehen darf.

[illegible] aber vielleicht, durch [illegible] mehr Verdienst [illegible] Beifall [illegible] kann ich hoffen, in ferneren [illegible] auf deutsche [illegible] und [illegible] der Allerhöchsten Macht [illegible] nach [illegible] Vermögen [illegible] zu arbeiten und [illegible] und [illegible] zu [illegible].

Wiesbaden, den [illegible] August 1815.

J. W. v. Goethe"

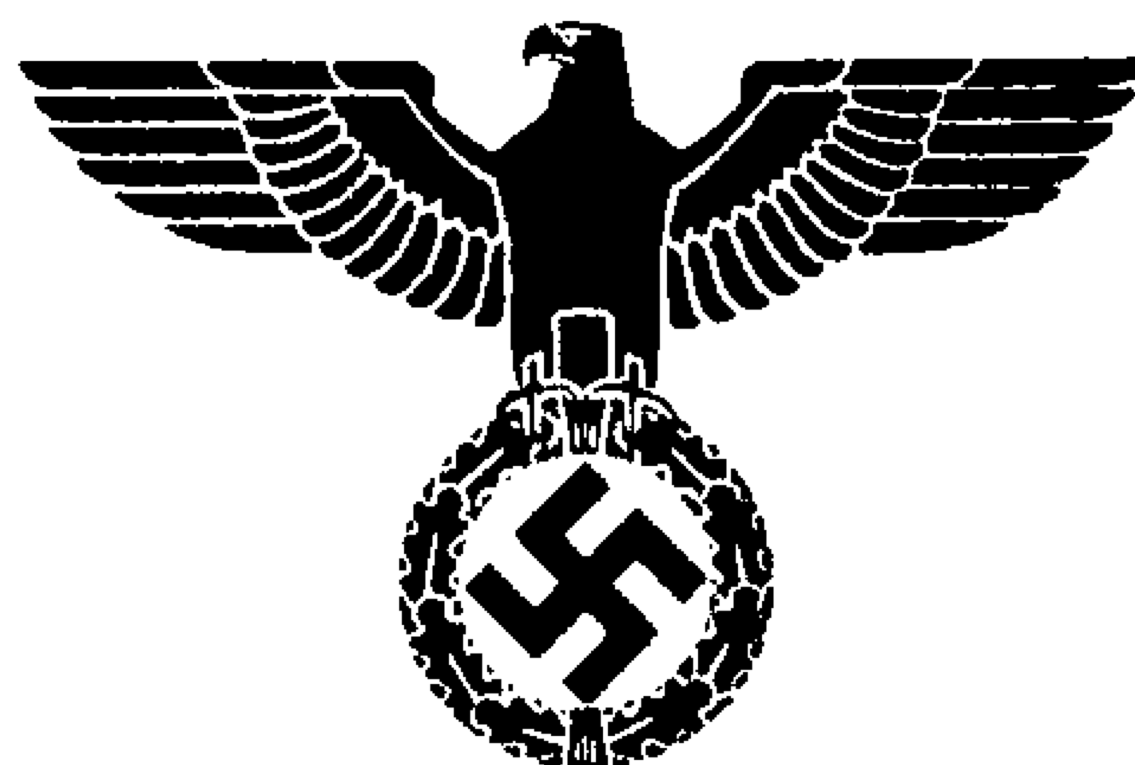
Nach dem Ölgemälde von Jagemann (1817) [illegible] mit dem Kommandeurkreuz des Leopold-Ordens

Goethe und Österreich. Eine Textseite aus dem Programmheft des Goethe-Musikfestes

Gleichbild einer Seite der Urschrift von Mozarts „Veilchen“ aus dem Goethe-Programm



Ein Flügel des Paumgartner-Altars, Dürer (um 1500), Umschlag des Programmheftes



Gesandtschaft des Deutschen Reiches
in Wien

Kopfseite des Programmheftes zum 2. Musikfest

Vom Edlen Waidwerk

Ein musikalischer Pürschgang durch die Jahrhunderte

WIEN · 3. DEZEMBER 1936

Ein Tag im Wald

Durch Wald und Tal / gar manniamal
dar in auf gruner Auen /

hab' ich gejagt / in schnellem Trab /
in Hoffnung stark und Trauen /

ein edles Wild / so schön gebildt /
vermeint ich wieder zu hauen

Doch Unfall naht / ohn Unterlaß /
und warf mich stets zurucke /

ach, böser Klaffer / Neid und Haß /
verriet mir große Tücke /

drum meint ich ganz / es wurd mein Schanz /
geraten in keinem Stucke.

Doch endlich Glück / erfreuet mich /
mit einem Wild zum besten /

in Berges Grund / dasselbig stund /
wohl unter hohen Ästen. /

Ein Tag im Wald / der heilt gar bald /
des Herzens schwer Gebresten.

[illegible] Lechner [illegible] Deutsche Villanellen [illegible]

Die Klage der Venus um Adonis

[illegible]
Adonis [illegible]
Und [illegible] Pein
Macht [illegible]

[illegible]

Ich habe keinen Mut [illegible]
Und [illegible] im Walde
O [illegible] doch [illegible]
Daß ich [illegible] balde

[illegible]

O bittre Pein! über die wohl nichts kann sein
Ein wildes Schwein hat ihn erschlagen
Ach! den ich ewig muß beklagen
O Angst und Not! Mein Adonis ist tot!

[illegible]

O [illegible] Herz! [illegible] Schmerz und [illegible] Schmerz.
Muß dich ein grimmig Tier ertöten,
Ach! und die schöne Zier ertöten
O Angst und Not! Mein Adonis ist tot!

[illegible]

Leonhard Lechner [illegible] Kapellmeister beim Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern in Hechingen, später von 1595 an, Hofkapellmeister in Stuttgart [illegible] bereits der Rat von Nürnberg als „gewaltigen Komponisten" [illegible]
Villanella („Gassenhauer [illegible] Bezeichnung für das volkstümliche Lied im [illegible]

Adam Krieger (1634–1666) ist der genialste deutsche Liederkomponist des Barock, außerordentlich [illegible] im Ausdruck, zugleich der sehr beachtliche Dichter seiner Texte. Er versah seine Strophen mit fünfstimmigen Instrumentalritornellen, die sich als [illegible] Volksgesangmusik hohen Ranges kennzeichnen.

2 Seiten aus dem Programmheft des „Musikalischen Pürschganges"

Wann die Jagd zu Ende und vollbracht ist:

Schlußfanfare des Jagd-Konzertes (Original aus einem Jagdklassiker des 18. Jahrhunderts)



„Das Makartbukett"
Umschlagseite des 3. Musikfestes der Wiener Deutschen Gesandtschaft

Musikalisches Makartbukett

Was die Großmutter entzückte



Wien, den 11. Januar 1938

Titelseite der Programmschrift

5. a) „Schlaf wohl, du süßer Engel du" Franz Abt ([illegible])

b) „O schöne Zeit, o sel'ge Zeit" ... Carl Goetze ([illegible])

c) Lied des „Trompeters von Säkkingen" Viktor Nessler ([illegible])

[illegible]

6. Große brillante Phantasie für Klavier

über die beliebtesten Salonstücke der Zeit

a) Gebet einer Jungfrau ... ... Thekla Badarzewska (18[illegible]-1862)
Polen

b) Klosterglocken ... ... Louis James Alfred Lefébure-Wely (181[illegible]-1869)
Frankreich

c) Erwachen des Löwen ... ... Anton de Kontski (181[illegible]-1899)
Polen

d) Vögleins Abendlied ... ... Brinley Richards (1817-1885)
England

e) Silberfischchen ... ... Eugen Ketterer (1831-1870)
Frankreich

f) Petersburger Schlittenfahrt ... ... Richard Eilenberg (1848-1927)
Deutschland

Rudolph Schmidt

7. a) Die stille Wasserrose ... ... Friedrich Wilh. Kücken (1810-1882)

b) Wie berührt mich wundersam ... Franz Bendel (1832-1874)

c) Der Spielmann ... ... Eugen Hildach (1849-1924)
(mit obligater Violine)

Marianne Neubert

Aus dem Programm des „Musikalischen Makartbuketts"

Wirkung und Widerhall betraf — mit an erster Stelle. Ihre künstlerische Bedeutung anzuerkennen sahen sich sogar solche Wiener Kreise veranlaßt, bei denen sonst betont deutsche Dinge keineswegs auf besonderes Wohlwollen rechnen konnten.
Die Schwierigkeit der Programmgestaltung bestand darin, zu versuchen, dem diplomatischen Korps und den Spitzen des damaligen Regimes durch deutsche Musik — gelegentlich unter heiterer Maske den Ernst unseres Wollens verbergend — klarzumachen, daß es für alle Deutschsprechenden in der Kunst nichts Trennendes, sondern nur Verbindendes gebe. Dabei standen wir vor einem Hörerkreis, der unseren Bestrebungen gegenüber sehr verschiedenartig eingestellt war, durchsetzt mit Skeptikern und Ironikern, denen alles andere näher lag als Bejahung deutschen Wesens und freudiges Mitgeben aus kunstwilligem Herzen. Auf der anderen Seite leuchtete uns aus manchem Augenpaar Begeisterung, Zustimmung und bedingungsloses Wohlwollen. Das waren diejenigen, die bereits zu uns gehörten.
Die Diplomaten konnten zum Teil gar nicht deutsch. Mit einem nur auf schweren Ernst gestellten künstlerischen Programm waren sie nicht zu fesseln. Hinzu kam, daß jede Möglichkeit der Langeweile vermieden werden mußte. So entstanden Vortragsfolgen, die einerseits, auf Sekunden ausgerechnet, ein reibungsloses Abrollen gewährleisteten und die auf der anderen Seite durchaus künstlerisch und wissenschaftlich fundiert, dabei jedoch im besten Sinne „sensationell" waren, zumal wir uns durch die erste Ankündigung einer Reihe von Veranstaltungen unter dem zusammenfassenden Schlagwort: „Deutsche Haus- und Gebrauchsmusik aus sechs Jahrhunderten" auf ein bestimmtes Gebiet festgelegt hatten, auf dem wir nun immer Neues, im Anreiz sich Steigerndes und für unsere Absichten Werbendes bieten mußten.
Uns, die wir diese Feste vorbereiteten und ins Werk setzten, konnte es deshalb nicht nur um höchste künstlerische Gipfelleistungen gehen, vielmehr wurde schon in den ersten grundlegenden Besprechungen, die der Schreiber dieser Zeilen mit den maßgebenden Stellen über die vorgesehenen Veranstaltungen führte, festgelegt, daß es sich zuvörderst und allererst um alles Deutsche verbindende Weltanschauung, Erlebnisart, Gesinnung und Haltung handeln müsse, deutsch im werbenden Sinne! Andererseits wollten wir aus den bereits angegebenen Gründen gelegentlich auch nicht die Bezirke einer „leichteren" Kunst hochmütig verschmähen, doch sollten dann die von uns dargebotenen Werke eines freundlichen Kunstgewerbes als besonders kennzeichnend für die einzelnen Zeitspannen unserer Betrachtungsweise entsprechen und sich so organisch in den Gesamtrahmen einspannen lassen. So entstand der Plan zu der Folge von acht großen festlichen musikalischen Veranstaltungen.
Aus dem Grundgedanken erwuchsen gleichsam selbstverständlich die einzelnen Programme. Deutsch sollte die Kunst sein, der wir die Feste bereiteten, was lag also näher, als die größte Verkörperung deutschen Kunstgeistes überhaupt an die Spitze unseres über mehrere Jahre geplanten Vorhabens zu stellen: Goethe.

Da es sich um ein „Musikfest“ handelte, ergab sich mühelos die Beziehung „Goethe und die Musik“, und da wir nicht „akademisch“ sein, sondern uns menschlich-eindringlich an jeden Hörfreudigen und empfangsbereiten Musikliebhaber wenden wollten, beschlossen wir, dem Ganzen den Charakter einer „Hausmusik bei Goethe“ zu geben, Lieder Goethes in Vertonungen seiner Zeitgenossen und Spielmusik, wie sie der Geheimerath zu hören liebte, vorzuführen.

In dieser ersten Veranstaltung wollten wir nach unserem ursprünglichen Plan nur Schüler der Wiener Staatsakademie für Musik auftreten lassen. — Vergeblich! — Der Herr Präsident hatte Bedenken über Bedenken, selbst das Unterrichtsministerium erklärte sich für unzuständig und nur vom Ballhausplatz hatte eine Entscheidung erfließen können. Aber auch diese ließ auf sich warten und die harmlose, nur freundlich gemeinte Absicht, jungen deutsch-österreichischen strebenden Künstlern Gelegenheit zu geben, sich einem gewählten, verständnisvollen und einflußreichen, völkerumfassenden Hörerkreis vorzustellen, fiel ins Wasser. Keiner anderen diplomatischen Vertretung war bisher dieser Einfall gekommen, und wir hatten es uns besonders nett gedacht, daß gerade auf deutschem Boden, in der Metternichgasse, junge deutsche Künstler Österreichs sich ihre ersten Sporen verdienen sollten. — Ich wußte von meiner Tätigkeit an der Wiener Staatsakademie her, wie viel tüchtige junge Menschen die Gelegenheit mit Freuden ergriffen hätten und kannte ihre heimliche Hoffnung, deutsche Kunst auf deutschem Boden zeigen zu dürfen. Bei dieser Gelegenheit muß ich eine Dankesschuld abtragen an den Verwaltungsleiter und an die Herren der Bibliothek der Musikakademie, die in nimmer müdem Eifer mich mit Rat und Tat unterstützten.

Die Titelseite unseres Programmheftes schmückte eine Silhouette des jungen Goethe aus der Zeit, da seine schönsten Lieder entstanden; im Inneren des Heftes grüßte der hoheitsvolle Blick des alten Geheimrats aus einer Wiedergabe des Jagemannschen Ölgemäldes, und ein Farbenholzschnitt von Rudolf Junk, dem Direktor der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt,[1] zeigte das Haus am Frauenplan zu Weimar, das für jeden Deutschen eine Weihestätte seines Geistes bedeutet, mit der beziehungsreichen Umschrift:

„Warum stehen sie davor?
Ist nicht Türe da und Tor?
Kämen sie getrost herein,
Würden wohl empfangen sein.“[2]

[1] Der Herr Hofrat wagte viel, als er mir das Blatt zur bedingungslosen Veröffentlichung anvertraute!

[2] Der Abend gab Gelegenheit, noch manch Goethischen Versleins zu gedenken, hinter dem der Schalk lauerte. Etwa des wie aus der seltsamen Stimmung der Stunde geborenen „Kommt Zeit, kommt Rat“:

„Wer will denn alles gleich ergründen!
Sobald der Schnee schmilzt, wird sich's finden.
Hier hilft nun weiter kein Bemühn!
Sind's Rosen, nun, sie werden blühn.“

Bei dieser ersten Veranstaltung wirkten folgende Künstler mit: Staatsopernsängerin Luise Helletsgruber, Luise Brir, Anni Schneller, Gräfin Margarete Scherr-Thoß, Gräfin Clea Waldburg-Zeil, Prof. Carl Clewing, Kammersänger Prof. Hans Duhan, Ernst Reitter, Dr. Fritz Zoder (Cembalo), Prof. Karl Scheit (Gitarre), Wilhelm Loibner (Klavier), Albert Scheit (Flöte), Karl Rosner, Wilhelm Hübner, Karl Stumpf, Nicolaus Hübner (Streichquartett).

Die Vortragsfolge war etwa die eines der berühmten Donnerstagabende in Goethes Haus. Da erklang jene Weise zum „König in Thule“ von Carl Friedrich Zelter, wie sie sich in seinen „Liedern, Balladen und Romanzen“ von 1812 findet, und über die der Komponist an seinen großen Freund schreibt, er habe durch die Anwendung einer Kirchentonart „manches zu erreichen gesucht“.

Dann sangen die „Gleichgültigen und die Zärtlichen“ im Wechsellied zum Tanze nach Joh. Friedr. Reichardts amüsanter „Anglaise“- und liebenswürdiger Menuett-Weise mit Begleitung von Streichquartett, Cembalo und Flöte. Des gleichen norddeutschen Komponisten „Euphrosyne“-Vertonung ließ einen Vorklang Schubertscher Weise und somit ein besonders eindrucksvolles Beispiel der gleichartigen Empfindungsweise des deutschen Nordens und Südostens deutlich werden. An die wenig bekannte Tatsache, daß sich Bettina von Arnim auch als Komponistin versucht hat, wurde durch ihre reizvolle Melodie zu „O schaudre nicht“ erinnert, deren Schluß mit den ausdrucksvollen Sexten überaus innig und fein empfunden ist, und die das „kein Ende“ durch die Terz so glücklich charakterisiert.

Mit Beethovens Komposition des „Flohliedes“ (op. 75) konnten wir vorführen, wie sich der große Sinfoniker, dessen Phantasie alle Tiefen der menschlichen Brust durchmaß, auf Dämonisches und Diabolisches eingelassen, aber bezeichnenderweise das Hauptgewicht auf das Humoristische gelegt hat. Ein lustiges Seitenstück dazu bot sich in Fürst Radziwills Vertonung des „Rattenliedes“, die zusammen mit der gesamten übrigen Bühnenmusik des hochbegabten Liebhaber-Komponisten auf Goethe einen so starken Eindruck gemacht hat, daß er im Anschluß an des Fürsten Besuch in seinen Annalen notierte, ihm sei durch die Musik die schwer zu befriedigende Sehnsucht und nur entfernte Hoffnung entstanden, das Stück auf das Theater zu bringen. Selbstverständlich durfte in einem Goethe-Konzert in Wien nicht Mozarts geniales „Veilchen“[3] fehlen, das einzige Goethische Gedicht, das der große Salzburger in Musik gesetzt hat: das früheste unter den deutschen klassischen Liedern, das die ganze spätere Herrlichkeit und den Glanz, den Beethoven und Schubert dem Liede brachten, bereits ankündigt.

Eine Probe des musikalischen Zeitgeschmackes um 1800 erklang dann in der von Gitarre und Flöte begleiteten Cimarosa-Melodie, der Goethe seine Verse von der

[3] Wir brachten dazu im Programmheft ein Gleichbild der selten veröffentlichten Urschrift, vgl. die Abb. auf S. 101.

„Spröden und Bekehrten“ unterlegte. Ebenfalls eine Form-Eigentümlichkeit der Goethezeit wurde in Beethovens „Nähe des Geliebten“ vorgeführt: ein Lied mit vierhändiger Begleitung und anschließenden Variationen für das Klavier. Eine formale Kuriosität, entstanden aus der Nachfrage der damaligen Liebhaber nach interessanten Werken, die für die „Camera“, den Salon der vornehmen Dilettanten, paßten; wenn Beethoven einem solchen Wunsche zweier Schülerinnen in der Weise nachkam, daß die beiden jungen Gräfinnen das Thema nicht allein spielen, sondern auch mitsingen konnten, so ist das ein kennzeichnendes Zeugnis seiner Anteilnahme an der für unsere nationalsozialistische Kunstpolitik so wichtigen Übung der Dilettanten. Tiefen Eindruck auf alle Hörer machte noch ein weiteres Goethe-Lied von Beethoven: die „Wonnen der Wehmut“, eine von tiefstem Gefühl durchtränkte, selbst unter Beethovens Liedern hervorragende Komposition, deren Manuskript bekanntlich zu den Schätzen von Goethes Autographensammlung gehört.

Schuberts umfangreiches Goethe-Werk ist vertreten durch den fröhlichen „Musensohn“. Nach dem genialen Wiener kam wieder ein Norddeutscher, der Berliner Curschmann, mit seinem Terzett für drei Mädchenstimmen „Blumengruß“ zu Worte: auch ein früher beliebtes Stück der Hausmusik, das bezeichnend ist für die flüssige, melodische Erfindung und die den mehrstimmigen Satz leicht gestaltende Hand des norddeutschen Kleinmeisters.

Diesen Gesangsstücken fügten wir, gleichsam als Rahmen, Proben der Spielmusik bei, wie sie Goethe bei seinen häuslichen Musikveranstaltungen nie vermissen wollte: ein „Lento amorevole“ aus der Flötensonate Nr. 25 von Friedrich dem Großen, ein schönes Instrumentalstück, das an die Fridericus-Verehrung erinnert, die Goethe in seinen Versen „Zu einer Handschrift Friedrichs des Großen“ zum Ausdruck brachte:

Das Blatt, wo Seine Hand geruht,
Die einst der Welt geboten,
Ist herzustellen fromm und gut.
Heil Ihm, dem großen Toten!

Außerdem erklangen ein Präludium von Johann Sebastian Bach für Guitarre und einige fesselnde Sätze aus des Thomaskantors programmatischen „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ des „Trompeterstückchens“, das Goethe, nach Riemers Zeugnis, besonders liebte, und das er sich von dem zum Badeinspektor in Bad Berka ernannten Organisten Schütz häufig vorspielen ließ.

*

Hier sei einiges aus den einleitenden Worten angeführt, die ich dem Konzert vorausschickte:

„.... Goethe, der seiner Meinung nach nur an den Grenzen des Musikreichs „herumschnoperte",[4] sagt von sich:

„Musik kann ich nicht beurteilen; denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihrem Zwecke bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse."[5]

Laß die Saiten rasch erklingen
Und dann sich ins Buch hinein:
Nur nicht lesen, immer singen!"

So wollte Er's!

Recht nach seinem Herzen waren einfache, auf sich selbst gestellte, der Harmonisierung kaum bedürfende Melodien. Er gab schlichten, volkstümlichen, den Text allein im Vordergrunde belassenden Vertonungen seiner Gedichte den Vorzug vor ausgeführten Stücken, bei denen sich die Musik als gleichberechtigte Kunst neben die Dichtung stellt.

Goethe wollte, daß der Sänger Balladen und Lieder mit genauester Deutlichkeit der Textworte vortrüge, da der eigentliche Ausdruck darin bestehe: nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen. Im Jahre 1814 berichtet Eduard Genast über eine Unterredung mit dem Dichter: „Ich sang ihm zuerst ‚Jägers Abendlied', von Reichardt componirt. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: ‚Das Lied singst Du schlecht!' Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: ‚Der erste Vers, sowie der dritte, müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst Du so!' (Indem er scharf markierte:) ‚Da ramm! Da ramm! Da ramm! Da ramm!' Dabei bezeichnete er zugleich, mit beiden Armen auf- und abfahrend, das Tempo und sang dies ‚Da ramm!' in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: ‚So ist es besser! Nach und nach wird es Dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.'"

Goethe bestimmte: „wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird." Deshalb konnte er zur Liedkunst der Meister, die in ihren Gesängen den ganzen berauschenden Reichtum der Klaviermusik mit der Singstimme verbanden, kein rechtes Verhältnis gewinnen.

Musik von Gluck, Haydn, Mozart war ihm neben der eines Johann Sebastian Bach besonders wert. So mußte ihm auch das Land wert sein, das ihre Heimat war, und das auch Beethoven an sich gezogen hatte. — Zudem: Marianne von Willemer war Oberösterreicherin, Angelica Kaufmann stammte aus Vorarlberg! Die Anmut und der Liebreiz der österreichischen Frauen zogen ihn an, bis endlich die erste Frau des Reiches sein Herz völlig für Österreich eroberte: die Allgeliebte und Allverehrte Kaiserin Maria Ludovica, habsburgische Prinzessin und zugleich Fürstin aus dem Hause Este. Was er in seinem „Tasso" zum Lob dieses Hauses gedichtet hatte, das schien bei dem Nahen der Vielgefeierten aus der Welt des schönen Scheines in das Reich der Wirklichkeit zu treten.

Dazu der glückliche Zufall, daß die nächste Dame ihrer Umgebung ebenso reizend und liebenswürdig war wie die Kaiserin selbst: Gräfin Josephine O'Donnell, geborene Gräfin Gaisruck, eine echte Wienerin von unverwüstlicher Heiterkeit und unerschöpflicher Laune.

Es sei mir gestattet, einige Stimmen der Verehrung und Bewunderung laut werden zu lassen, wie sie ihm aus Österreich entgegenklangen. Da schreibt der 68jährige Fürst von Ligne an den 54jährigen

---

[4] An Zelter 4. 1. 1819.
[5] An Frau Helene Unger, Freundin Zelters, in Berlin, 13. 6. 1796.

„favori d'Apollon", nachdem er bei Frau v. Eybenberg eine Zeichnung Goethes über ihrem Kanapee hangend gefunden und vor Begeisterung geküßt hatte:

A Lui

Ne pouvant te voir, n'y t'entendre
Ce dessin et ton nom m'inspirent à la fois.
Ils animent ma faible voix:
Mais ne pouvant pas assez nous comprendre
Et n'osant m'élever jusques à ta hauteur,
Elle ne pourra pas te rendre
Le sentiment exalté, doux et tendre
Que l'auteur de Werther répandit dans mon cœur.

O Toi, l'honneur de notre Germanie!
Si du vrai, si du beau l'on a la passion.
Tu verras chaque nation,
Illustre Göthe, aux pieds de ton génie.

Im Jahre 1816 schreibt Herr von Spaun an des Geheimbde Raths Excellenz:

Euer Excellenz!

Der Unterzeichnete waget es Euer Excellenz durch gegenwärtige Zeilen einige Augenblicke Ihrer so kostbaren Zeit zu rauben, und nur die Hoffnung daß beiliegende Liedersammlung Euer Excellenz vielleicht keine ganz unliebe Gabe seyn dürfte, kann ihn vor sich selbst seiner großen Freyheit wegen entschuldigen.

Die im gegenwärtigen Hefte enthaltenen Dichtungen sind von einem 19jährigen Tonkünstler Namens **Franz Schubert**, dem die Natur die entschiedensten Anlagen zur Tonkunst von zartester Kindheit an verlieh, welche Salieri, der Nestor unter den Tonsetzern mit der uneigennützigsten Liebe zur Kunst zur schönen Reife brachte, in Musik gesetzt. Der allgemeine Beyfall, welcher dem jungen Künstler sowohl über gegenwärtige Lieder als seine übrigen bereits zahlreichen Kompositionen, von strengen Richtern in der Kunst, so wie von Nichtkennern, von Männern so wie von Frauen zu Theil wird, und der allgemeine Wunsch seiner Freunde bewogen endlich den bescheidenen Jungling seine musikalische Laufbahne durch Herausgabe eines Theils seiner Kompositionen zu eröffnen, wodurch er sich selber, wie nicht zu bezweifeln ist, in kurzer Zeit auf jene Stuffe unter den deutschen Tonsetzern schwingen wird, die ihm seine vorzüglichen Talente anweisen.

Eine auserwählte Sammlung von deutschen Liedern soll nun den Anfang machen, welchem größere Instrumental Kompositionen folgen sollen. Sie wird aus 8 Heften bestehen. Die ersten beyden (wovon das erste als Probe beiliegt) enthalten Dichtungen Euer-Excellenz, das dritte enthält Dichtungen vom Schiller, das 4te und 5te vom Klopfstock, das 6te vom Mathißon, Hölty, Salis etc. etc., und das 7 und 8e. enthalten Gesänge Ossians, welche letztern sich vor allen auszeichnen.

Diese Sammlung nun wünscht der Künstler Euer-Excellenz in Unterthänigkeit weihen zu dürfen, deßen so herrliche Dichtungen er nicht nur allein die Entstehung eines großen Theils derselben, sondern wesentlich auch seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt. Selbst zu bescheiden jedoch, seine Werke der großen Ehre werth zu halten, einen, so weit deutsche Zungen reichen, so hoch gefeyerten Namen an der Stirne zu tragen, hat er nicht den Muth, Euer Excellenz selbst um diese große Gunst zu bitten, und ich einer seiner Freunde, durchdrungen von seinen Melodieen, wage es Euer Excellenz in seinem Namen darum zu bitten; für eine dieser Gnade würdige Ausgabe wird gesorgt werden. Ich enthalte mich jeder weitern Anrühmung dieser Lieder, sie mögen

selbst für sich sprechen, nur so viel muß ich bemerken, daß die folgenden Hefte dem gegenwärtigen, was die Melodie betrift, keinesfalls nachstehen, sondern selben vielleicht noch vorgehn dürften, und daß es dem Klavier-Spieler, der selbe Euer Excellenz vortragen wird, an Fertigkeit und Ausdruck nicht mangeln dürfe.
Sollte der junge Künstler so glücklich seyn, auch den Beyfall desjenigen zu erlangen, deßen Beyfall ihn mehr als der irgend eines Menschen in der weiten Welt ehren würde, so wage ich die Bitte mir die angesuchte Erlaubniß mit zwey Worten gnädigst melden zu laßen. Der ich mit gränzenloser Verehrung verharre

Euer Excellenz gehorsamster Diener
Joseph edler von Spaun.

Wien, den 17ten April 1816.
Wohnhaft in der Landskron Gasse N. 621 im 2n. Stock.

Der 68jährige Dichter hatte keine Zeit für den jungen Menschen in Wien, der wie so viele das Patronat seines berühmten Namens verlangte. Der Brief blieb unbeantwortet.
1825 übersandte Schubert selbst die Stücke „An Schwager Kronos — An Mignon — Ganymed — dem Dichter gewidmet op. 19 Wien, Diabelli" in zwei Prachtexemplaren, die noch in Goethes Bibliothek vorhanden sind, und schreibt dazu Anfang Juni 1825:

Euer Excellenz!

Wenn es mir gelingen sollte, durch die Widmung dieser Composition Ihrer Gedichte meine unbegränzte Verehrung gegen E. Excellenz an den Tag legen zu können, und vielleicht einige Beachtung für meine Unbedeutenheit zu gewinnen, so würde ich den günstigen Erfolg dieses Wunsches als das schönste Ereigniß meines Lebens preisen.

Mit größter Hochachtung

Ihr Ergebenster Diener
Franz Schubert.

In Weimar hatte noch niemand von diesem Musiker gehört. Der Greis Goethe in seinen tausend Geschäften beachtete wiederum den unbekannten Wiener Tonkünstler nicht.
1830 sang ihm dann Wilhelmine Schröder-Devrient Schuberts Erlkönig vor. Er äußerte: „Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir garnicht zusagen wollte — aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild."
Schubert war nicht der einzige unter den jungen Musikern seiner Zeit, der ohne Antwort blieb. Berlioz erging es ebenso. Der hatte [illegible] einen in Begeisterung flammenden Brief an Goethe gerichtet, dessen rührender Schlußsatz lautet: Dans l'atmosphère de gloire où vous vivez, si des suffrages obscures ne peuvent vous toucher, du moins j'espère que vous pardonnerez à un jeune compositeur qui le cœur gonflé et l'imagination enflammée par votre génie, n'a pu retenir un cri d'admiration. - J'ai l'honneur d'être, Monseigneur[6], avec le plus profond respect votre très humble et très obéissant serviteur Hector Berlioz

Zum Schluß die gewichtige und eigenwillige Stimme Beethovens. Er schreibt 1823 an Goethe:

... die Verehrung, Liebe und Hochachtung, welche ich für den einzigen Unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben, — so was läßt sich nicht in Worte fassen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich eigen zu machen, — allein ein eigenes Gefühl treibt mich immer, Ihnen so viel zu sagen, indem ich in Ihren Schriften lebe ......

Mit der innigsten unbegrenztesten Hochachtung Beethoven.

[6] Berlioz hatte zuerst »Monsieur« geschrieben, dann »ieur« sorgfältig ausradiert und in »eigneur« geändert.

Wir wären glücklich, wenn es uns gelänge, unsere Gäste an diesem Donnerstagabend aus den Geschäften des Tags im leichten Spiel der Phantasie zu verlocken in die freundliche Sphäre des „mit Bedeutung Gefälligen", an der sich Goethe bei seinen Donnerstagabenden erlabte.
Und Sie mögen die „Warnung" des Dichters beherzigen, mit der Sie nachher wieder in die Welt des Wirklichen entlassen werden:

Wecke den Amor nicht auf; noch schläft der liebliche Knabe.
Geh', vollbring dein Geschäft, wie es der Tag dir gebeut.
So der Zeit bedienet sich klug die sorgliche Mutter,
Wenn ihr Knäblein entschläft; denn es erwacht nur zu bald!!!

Und nun:

Beisammen sind wir: Fanget an!

*

Das Goethe-Musikfest war die große Veranstaltung der Wiener Deutschen Gesandtschaft im Jahre 1935. Ich war mir klar darüber, daß im Fortgang des Unternehmens, dessen Gesamtleitung mir übertragen war, die zweite Veranstaltung bereits ein anderes Gepräge haben und in noch stärkerem Maße den übrigen Gesichtspunkten unseres Gesamtplanes entsprechen müsse: die kampffrohe Haltung und tiefe Naturverbundenheit, wie sie dem deutschen Menschen im Norden wie im Süden des deutschen Raumes gleichermaßen eigen sind, wollte ich in Lied und Weise verschiedener Jahrhunderte zeigen. Was wäre zu solchem Vorhaben besser gewesen, als der zahllosen musikalisch-poetischen Bekundungen mannhafter Freude am deutschen Wald und Waidwerk zu gedenken, zumal wir hoffen durften, mit einem solchen „Pürschgang durch die Jahrhunderte" gerade auch den deutsch-österreichischen Waidgenossen eine besondere Freude machen zu können. So stand denn bald das Leitwort für das Musikfest des Jahres 1936 fest:

„Vom deutschen Wald und Waidwerk"
Ein musikalischer Pürschgang durch die Jahrhunderte

Hier hieß es, eine kleine erlesene Schar von Bläsern und Streichern zusammenzustellen, die in der Art ihrer Zusammensetzung geeignet war, die Besonderheit der Jagdkapellen jägerischer Glanzzeiten von der Renaissance über Barock und Rokoko bis zu den Tagen romantischer Waldhornseligkeit darzustellen. Jung mußten die Musiker sein, begeisterungsfähig, probenlustig, und dabei jeder einzelne ein kleiner Meister auf seinem Instrument und bereits im Zusammenspiel für schwierigere Aufgaben vorbereitet. Der nächstliegende Gedanke, Studierende der Wiener Akademie zu nehmen, mußte nach den traurigen Erfahrungen des vergangenen Jahres sogleich wieder verworfen werden.
Da kam mir der Gedanke, ob nicht die an der Berliner Hochschule studierenden jungen Luftwaffenmusiker unter der Leitung meines Kollegen Hans Felix Husadel, mit denen ich schon des öfteren musiziert hatte, für dieses Unternehmen die Geeigneten seien. Vor allem war da Lust und Gelegenheit zu Proben, Proben und aber-

mals Proben. So kam es, daß schließlich vier Hörner klangen wie eins, daß bei den Gesangsbegleitungen jeder einzelne Musiker mit dem Sänger atmete und Instrument und Menschenstimme in schönster Harmonie zusammenklangen.
Auf dem Programm figurierten „Lw."-Musiker und ein „Lw.-M.-J.", an welchen Bezeichnungen viel herumgerätselt wurde.
Die Mitwirkenden waren folgende: Anni Schneller, Gräfin Margarete Scherr-Thoß, Gräfin Clea Waldburg-Zeil, Prof. Carl Clewing, Kammersänger Eugen Fuchs, Max Martin Stein (Continuo) und die an der Berliner Akadem. Hochschule für Musik studierenden Lw.-Musiker Heinz Braack, Otto Deutsch, Martin Kothe, Rudi Model, Arthur Müller, Ernst Neumann, Friedrich Paasch, Hugo Reichardt, Karl Rojahn, Johannes Räsing, Kurt Schroeder, Willi Schubert, Heinrich Tittus unter Leitung des Lw.-M.-J. Prof. Hans Felix Husadel.
Nach einer Intrade aus der 3. „Metamorphosen"-Symphonie in G-Dur von Carl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), „Verwandlung Aktaeons in einen Hirsch", einem reizvollen frühen Beispiel deutsch-österreichischer Programm-Musik jagdlichen „Inhalts" ließen wir deutsches Waidwerk und deutsche Naturliebe im tönenden Abbild zahlreicher Lieder und Gesänge aus verschiedenen Zeitaltern unseren Hörern zum Erlebnis werden. Worte und Weisen zeigten die Vielgestalt der Auffassung von Wald und Wild in der Vorstellung der jeweiligen Zeitgenossen und brachten in ihrer Gesamtheit zum Ausdruck, wie sich die Kunst durch die Jahrhunderte hin vom edlen Waidwerk und von der Jägerei hat anregen lassen. In diesem Klingen deutscher Jägerhörner, im Rauschen des deutschen Waldes sollten die schönsten Verse Eichendorffs nicht fehlen. Nur durften sie nicht mit den allzu weichen, so gar nicht deutsch und männlich empfundenen Tonfolgen einer früheren Zeit gesungen werden. So erklang zu „O Täler weit, o Höhen" eine prächtige, geradezu für die Verse geschaffene Weise Georg Neumarks (1621—1681) und zu „Wer hat dich, du schöner Wald" eine schöne Melodie J. G. Vierlings (1750—1813). Beide von mir gefügten Kontrafakte wirkten in ihrer schlichtstarken Überzeugungskraft — wie der Augenschein zeigte und wie mir von vielen Hörern versichert wurde — so durchaus als poetisch-musikalische Einheiten, daß die Hörer den Eindruck hatten, als seien Wort und Weise von je gekoppelt gewesen und als habe nie eine andere Melodie zu den Versen geklungen.
Den instrumentalen Abschluß bildete ein Satz aus Joseph Haydns Jagd-Sinfonie und erfreute nicht weniger durch ihre echt Haydnsche Melodienfülle wie durch ihren reizvoll farbigen Variationenteil.

Aus dem Programm geben wir die einzelnen Nummern:

1 Intrade: Carl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) aus der dritten „Metamorphosen"-Symphonie in G-dur

2 Waidspruch zur Einführung: Carl Clewing

3 Herzog Ulrichs Jagdlied: Ich schell mein horn ins jammers ton (1510). Forster „Frische Teutsche Liedlein“ (1549)
4 Ein Tag im Wald / der heilt gar bald. Leonhard Lechner „Teutsche Villanellen“ (1586).
5 Die Klage der Venus um Adonis. Adam Krieger (1634—1666). Aria: „Ein wildes Schwein hat ihn erschlagen“, mit zwei Ritornellen für Streichquintett
6 Rezitativ und Arie der Diana. Joh. Seb. Bach (1716) aus der Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“, mit Begleitung des Continuo und zweier Waldhörner.
7 O Täler weit, o Höhen. Dichtung: J. von Eichendorff (1810); Weise: Georg Neumark („Lustwald“ 1657)
8 Wer hat dich, du schöner Wald. Dichtung: J. von Eichendorff (1810); Weise: nach Johann Gottfried Vierling (1790).
9 Jägers Liebeslied. Franz Schubert (1827). Dichtung: Franz von Schober (1826)
10 Jagdlied. Franz Schubert (1817). Dichtung: Zacharias Werner (1768—1823)
11 Der Jäger. Gustav Sobirey (1824—1859).
12 Thema, Variationen und Finale aus dem 4. Satz der Symphonie Nr. 31 D-dur „Mit dem Hornsignal“ („Auf dem Anstand“). Joseph Haydn (1732—1809)

*

Seine kraftvoll-frische Wirkung auf empfangsbereite Hörer erprobte der „Musikalische Pürschgang“ noch ein zweites Mal bei der Wiederholung, die im Auftrag des Auswärtigen Amtes auf dem Kameradschaftsabend anläßlich des „Tages der nationalen Arbeit“ am 3. Mai 1937 in den Kroll-Festsälen zu Berlin stattfand.

*

Die dritte festliche Darbietung in der Reihe „Deutsche Haus- und Gebrauchsmusik aus sechs Jahrhunderten“ sollte einmal jene allgemein verständliche und harmlos-unterhaltsame Gebrauchsmusik des deutschen Bürgerhauses der letzten 20 Jahre vor der Jahrhundertwende zeigen, über die die Nase zu rümpfen so leicht ist. Indem wir diese Dinge vormusizierten, wollten wir kein Werturteil abgeben. Wir machten lediglich vom Faschingsrecht Gebrauch, uns zu verkleiden und für ein Stündchen im musikalischen Gewand unserer Großeltern uns zu gefallen. So entstand die Vortragsfolge unseres

„Musikalischen Makartbuketts.“

Als kulturhistorisches Leitwort setzten wir dem Programmheft die Beschreibung voran, die Meyers Großes Konversations-Lexikon 1905 vom „Makartstrauß“, als dem Beispiel der für jene Zeit kennzeichnenden allzu üppigen Schmuckneigung, gibt: „Einer allgemeinen, aber nicht lange anhaltenden Beliebtheit erfreute sich der nach dem Wiener Maler Hans Makart benannte Makartstrauß aus getrockneten Gräsern, Palmwedeln und Blüten- wie Fruchtständen mancher Kompositen, die man schließlich auch noch färbte, vergoldete und versilberte.“
Mitwirkende waren: Pella Hochreiter, Marianne Neubert, Kurt Gester, Prof. Rudolph Schmidt, Prof. Hans Mahlke, Prof. Carl Clewing.

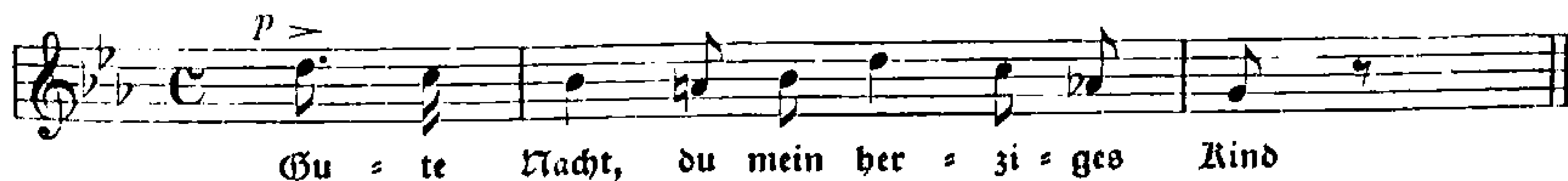
Da erklangen Adolf Jensens „Alt Heidelberg, du feine", Franz von Suppés „Der Mensch soll nicht stolz sein", Carl Bohms „Altdeutscher Liebesreim" mit obligater Viola, Franz Abts „Schlaf wohl, du süßer Engel du", Carl Götzes „O schöne Zeit, o sel'ge Zeit", Viktor Neßlers Lied des „Trompeters von Säkkingen" und Meyer-Helmunds „Zauberlied", aber auch eine Reihe von Grieg-Liedern in Transkriptionen für Violine halfen den musikalischen Geschmack jener Zeit zu kennzeichnen. Unter den vorgeführten Instrumentalwerken erregte eine mit lustiger Ironie zusammengestellte, gleichwohl aber stilistisch außerordentlich aufschlußreiche „Große brillante Phantasie für Klavier" über die einst beliebtesten Salonstücke viel Heiterkeit, und die Angehörigen der älteren Generation konnten ihre Erinnerung an das „Gebet einer Jungfrau", an die „Klosterglocken" und manche andere „Salonperle" jener Tage erneuern.

Dem Programmheft fügte ich folgenden Aufsatz bei:

Was die Großmutter entzückte

Von meinem Vater ist mir eine Notensammlung überkommen, in der ich gern von Zeit zu Zeit blättere. — Da sind sie alle, die lieben Lieder, die in der Zeit des glorreichen „Muschelaufsatzes" in den Plüschsalons deutscher Bürgerhäuser mit Begeisterung gesungen wurden und alle Herzen höher schlagen ließen. — Die ältere Generation wird sich gern noch einmal ihrer vergessenen Lieblinge erinnern, und den Jüngeren wäre an Hand der Beispiele zu zeigen, was die Großmütter entzückte.

Da haben wir Franz Abt, der von 1819 bis 1885 lebte und von der Theologie zur Musik kam, worin er es bis zum Hofkapellmeister in Braunschweig brachte. „Gute Nacht, du mein herziges Kind", op. 137, Gedicht von Seyffardt, ist wohl das zu seiner Zeit bekannteste seiner Lieder gewesen. Er hat es „Herrn Theodor Wachtel, Königl. Preuß. Hofopernsänger", gewidmet, der es als Einlage im „Postillon von Lonjumeau" sang. Die Fülle der Bearbeitungen, die sich bis aufs Bandoneon (Ziehharmonika) erstrecken und in einem Solo für Posaune mit Begleitung des Orchesters gipfeln, und nicht weniger als zwölf Transkriptionen und Phantasien für Klavier zeugen für die ungeheuerliche Beliebtheit dieses Liedes. Nachdem er die Vorzüge seiner Geliebten mit den Worten: „Da denk' ich an deine blauen Äugelein" und „Da denk' ich an deine Locken, die schwarz, ja schwarz wie die Nacht wohl sind", gerühmt hat, kommt er zu seiner effektvollsten Stelle,



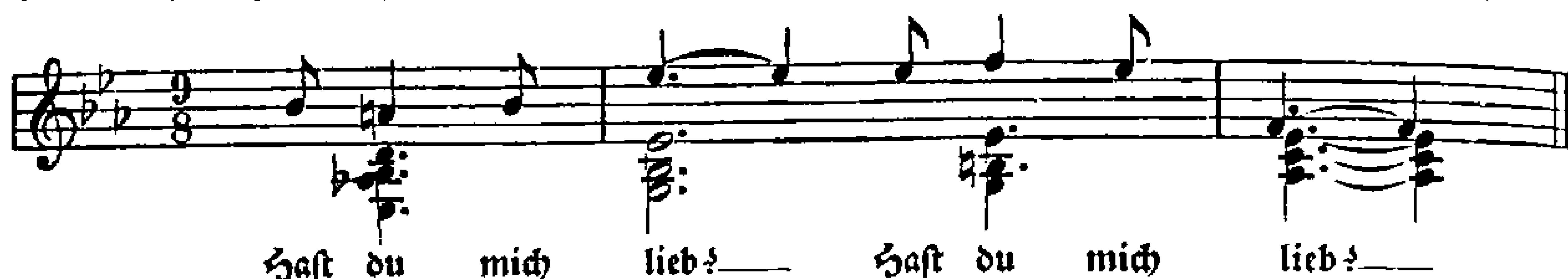
wobei er sich in der Wiederholung bis zum hohen B im Pianissimo steigert. Dann op. 211, „Waldandacht", mit dem schönen Refrain: „Da gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald."

Von Franz Bendel (1832—1874), der dem Berliner musikalischen Leben seiner Zeit zuzurechnen ist (er war eine Zeitlang Lehrer an Kullaks Akademie), finde ich



(Text von H. Kletke) mit seiner sich dem Ohr einschmeichelnden Melodie, die von durchweg synkopierter Klavierbegleitung wirkungsvoll gestützt wird. Besonders angenehm empfindet das rhythmische Gefühl den ausgleichenden Taktwechsel bei Strophenschluß.

Carl Bohm (1844—1924) ist mit drei Liedern vertreten. Zuerst aus seiner Frühzeit op. 85:



nach dem Gedicht von Ferdinand Osten. Es ist „Frau Pauline Lucca von Rhaden, k. k. Hofkammersängerin, hochachtungsvoll zugeeignet". Die Begleitung zeigt durchweg schwere Achteltriolen. Aus seinem op. 326, das allein 100 (!) Nummern umfaßt, finden sich zwei in ihrer Art recht widersprechende Lieder, ein von ihm selbst textiertes, als „oberbayrisches Volkslied" bezeichnetes: „Schöne Liedle, ja die kenn' ich ganzer drei an der Zahl", und der ernsthaft schöne „altdeutsche Liebesreim": „Still wie die Nacht, tief wie das Meer



Noch ein wenig „populärer" ist Hermann Brandt (Berlin, 1840—1893) in seinem op. 18:



auf ein Gedicht von Victor Blüthgen, wo im Refrain immer neckische Verzierungen der übergreifenden linken Hand das Bild anmutig beleben, wie wir derartige ernstgemeinte Scherze in den weitverbreiteten Klavierstücken der Zeit wiederfinden. Man denke an: „Gebet einer Jungfrau" von Thekla Badarszewska (1838—1862, Polen), „Klosterglocken" von Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817—1869, Frankreich), „Erwachen des Löwen" von Anton de Kontski (1817—1899, Polen), „Vögleins Abendlied" von Brinley Richards (1817—1895, England), „Silberfischchen" von Eugen Ketterer (1831—1870, Frankreich), „Petersburger Schlittenfahrt" von Richard Eilenberg (1848—1927, Deutschland), „Husarenritt", „Spinnrädchen" von Fritz Spindler (1817—1905, Deutschland) und die anderen in aller Welt so beliebten „Salon-Stücke".

Einen ganz anderen, wesentlich höheren Maßstab muß man an Friedrich Curschmann (1804 bis 1841) legen, der in seinem schönen Liede „An Rose" (op. 15 Nr. 1), Gedicht von Fr. Foerster, von der üblichen Schablone der vier- und achttaktigen Periode durch seine eigenwillige und wirklich gefühlte Deklamation auf das erfreulichste abweicht: Die erste Phrase seines Liedes umfaßt neun Takte!



Im Zimmer meiner Mutter hing eine gute Lithographie von ihm, die ihn als schönlockigen Jüngling mit der hohen Atlaskrawatte damaliger Mode darstellt. Er war geborener Berliner und hat die Hauptzeit seines Lebens in Berlin als Liederkomponist und geschätzter Sänger zugebracht.
Carl Eckert (1820—1879), ein geborener Potsdamer, und Hofkapellmeister zu Berlin, hat sich in seinem Liede:



(Gedicht von Hoffmann von Fallersleben), einen gewaltigen und heute noch effektvollen Reißer geschaffen und hat Henning von Koß den großen Schluß vorweggenommen. Eckert schließt: „... um dieser Wonne ganz zu leben, muß Gott mir noch



Seine Vortragsbezeichnung lautet: „Langsam, sehr breit und mit großer Empfindung."



singt Carl Götze (1836—1887) in seinem op. 160. Man wird ihn auch unter die Berliner rechnen dürfen. Er war längere Zeit Kapellmeister am Nowack=Theater und am Friedrich=Wilhelmstädtischen Theater.
Gustav Graben=Hoffmann (1820—1900), der seit 1869 als geschätzter Gesanglehrer in Berlin lebte und auch verschiedene beachtenswerte Bücher über Gesangstechnik herausgegeben hat, schrieb das besonders vom „schwarzen" Baß gern gesungene „Fünfmalhunderttausend Teufel".
Von Wilhelm Heiser (1816—1897) ist das allbekannte „Grab auf der Heide" (op. 30) mit dem „Allegro con espressione" zu singenden Anfang: „Was stell'n sich die Soldaten auf?", dem rührenden Andantezwischensatz



und der wiederum „Allegro" zu nehmenden Fortführung: „Gar finster blickt der Kommandeur hinab zum jungen Deserteur". Ich bedauere, daß ich die unsterbliche Dichtung von F. Brunold mit ihren fabelhaften Klappversen nicht ganz anführen kann. Was für Texte komponiert und mit Begeisterung gesungen wurden, mag Wilhelm Heisers op. 32: „Zieht im Herbst die Lerche fort", zeigen, wo es im Refrain blühend heißt:

„Lieder hat die Lerche wohl, Tränen hat sie nicht."
„ „ „ „ „ Küsse „ „ „
„ „ „ „ „ Grüße „ „ „
„ „ „ „ „ Lächeln „ „ „

Wilhelm Hill (1838—1902) widmete sein fast zum Volkslied gewordenes Lied: „Es liegt eine Krone im tiefen Rhein“ (Gedicht von H. Dippel), seinem Freunde Carl Hill, „Großherzoglich Schwerinschen Kammersänger“, dem ersten Bayreuther Alberich.
Meine Mutter wußte amüsant und anschaulich zu erzählen, wie bei ihrer Hochzeit, die im Christlichen Vereinshaus in Barmen gefeiert wurde, wo sich natürlich ein so sündhaftes Instrument wie ein Klavier nicht befand, eine meiner Tanten sich an das Harmonium gesetzt habe, um einem sangeskundigen Hochzeitsgast das „Herz am Rhein“ zu begleiten, und wie anstatt der fortschreitenden Achtelnoten nur merkwürdige, schlürfende Sauglaute „ft—ft—ft“ dem frommen, mißverstandenen Instrument entquollen seien!
Heinrich Hoffmann (1842—1902), wieder ein geborener Berliner, seit 1882 Mitglied, seit 1898 Senator der Akademie der Künste, dessen musikalische Ausdrucksmittel durchaus eigenartig sind und durch charakteristische Eigentümlichkeiten sich von der Zeitschablone fernhalten, läßt in seinem op. 58 im Julius Wolffschen Text aus den Rattenfängerliedern „die Blonde“ singen:



litt ich es nimmer.“
Von Fr. Wilh. Kücken (1810—1882), Hofkapellmeister in Stuttgart, später als Komponist in Schwerin, von dem das thüringische Volkslied: „Ach, wie ist's möglich dann“, stammt, finde ich zwei Stücke in meines Vaters Sammlung. An diesen Liedern haben mich als Jungen mehr als die Musik die Umschlagblätter interessiert. Zu seinem „Winter“ (auf das Geibelsche Gedicht: „Nun weht auf der Heide der scharfe Nordost“) hat der Verleger eine gute Lithographie machen lassen, die „P. C. 1850“ gezeichnet ist und auf der man neben dem den Text „O Käthchen, mein Mädchen, o bringe mir Wein!“ illustrierenden Bilde musizierende und schneemannbauende Gnomen sieht. Ich wage nicht anzunehmen, daß der Entwurf von Peter Cornelius stammt. Auf dem Umschlag von op. 61 Nr. 1: „Das Sternlein“ (Gedicht von Roquette), prangt inmitten einer Umrahmung von ausgestanzten Sternen die Widmung: „Ihrer Majestät der Königin von Hannover in tiefster Ehrfurcht.“ Im Liede heißt es: „Du kleines blitzendes Sternelein,



Otto Leßmann (1844—1918) darf man wohl auch zu den Berlinern rechnen, da er in den Rüdersdorfer Kalkbergen geboren ist. Er war lange Jahre Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung“ und schrieb in seiner Jugend als op. 24 Nr. 1:



wer hieß dich blühn?“, aus Julius Wolffs „Rattenfänger von Hameln“ mit dem schönen Dur-Mittelsatz:



Es ist wohl das einzige seiner Lieder, das bekannt geworden ist.

Ebenso Friedrich Hinrichs (1820—1892), Freund und Schwager von Robert Franz, dessen „Prinzessin“ (op. 1 Nr. 3) auf eine verwässerte hochdeutsche Übersetzung des Klaus Grothschen Gedichtes in hübschem Dreiachtelrhythmus: „Sie war wie ein Püppchen“, auch heute noch Beifall finden würde.

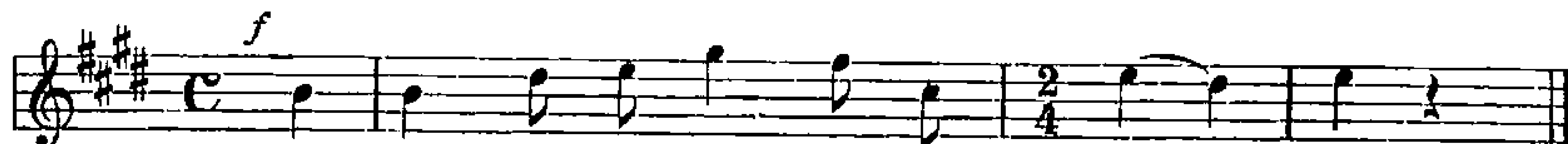


Mit ihren Erstlingen sind noch zwei Komponisten vertreten: Adolf Jensen (1837—1879), den man mit Recht als den Erben Schumanns in der Liedkomposition bezeichnet hat, und Theodor Kirchner (1823—1903), der geniale Klavierkomponist, der eine ganze Anzahl Jensenscher Lieder für Klavier allein transkribierte:

Adolf Jensen, op. 1 Nr. 1:



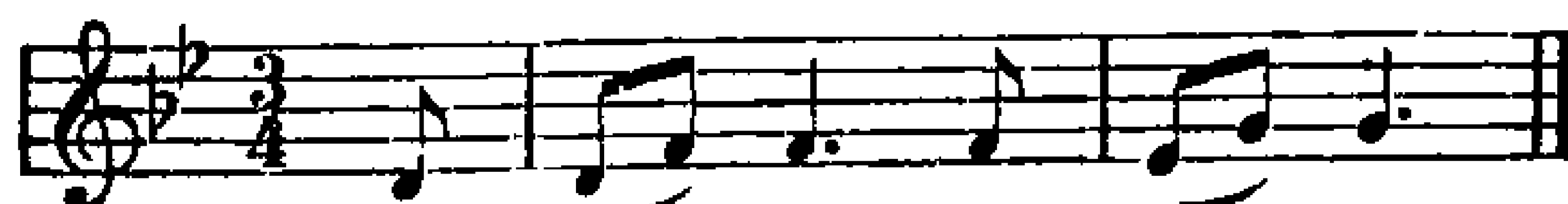
Theodor Kirchner, op. 1 Nr. 1:



Drei Wiener folgen dann, alle drei Kapellmeister, der erste Kirchen-, die beiden anderen Theatermusiker, jeder von ihnen in seinem Wirkungskreise zu Ehren und Ansehen gelangt. Gottfried Preyer (1807—1901), Hoforganist und Kapellmeister am Stephansdom, eine Zeitlang auch Direktor des Konservatoriums der Musikfreunde; Heinrich Proch (1809—1878), von 1840 bis 1870 Kapellmeister der Wiener Hofoper, als Operndirigent besonders gerühmt, hat viele hundert Lieder hinterlassen, von denen aber wohl „Das Erkennen“ (Gedicht von Joh. Nep. Vogl): „Ein Wanderbursch' mit dem Stab in der Hand“, am bekanntesten geworden ist. An unser Empfinden kann diese verfehlte und schablonenmäßig gearbeitete Ballade nicht rühren. Aber es wird mir versichert, daß beim Vortrag des rührenden Schlusses:



kein Auge trocken geblieben sei; endlich Franz von Suppé (1819—1895), der bekannte Operettenkomponist, hat anläßlich einer Gelegenheitsdichtung, dem Charakterbild „Unter der Erde“ von Karl Elmar, das gefühlvolle Lied geschrieben:



dessen letzte Strophe lautet:

Der Mensch soll nicht hassen,
So kurz ist das Leben,
Er soll, wenn er g'kränkt wird,
Von Herzen vergeben.
Wieviel hab'n hienieden
Den Krieg sich erklärt,
Und jetzt machen's Frieden



Detlev von Liliencron schildert in einer seiner schönsten Sizilianen, wie er in einer Dorfkneipe zufällig einen Vers von „Raimund" aufgeschlagen gefunden hätte, der ihn aufs tiefste berührt habe. Der lautet:

Der Mensch soll nicht lieben,
Wenn's ernst ihm nicht ist;
Gar schwer ist zu heilen,
Was Liebesgram frißt.
Gar mancher hat gebrochen
Ein Herz lieb und wert,
Das endlich erst Ruh' fand
Tief unter der Erd'.

Der Vers paßt gut in das Lied hinein, das mit seiner primitiven Melodik recht als volkstümliches Lied geschaffen erscheint.

Als einen Außenseiter der Musik könnte man **Friedrich von Wickede** (1834—1904) bezeichnen. Er war ursprünglich mecklenburgischer Offizier und später Postbeamter. Es ist ihm aber in seinem op. 82 ein Lied gelungen, das seinerzeit auch in Konzertsälen im „Allegro appassionato" mit Erfolg gesungen worden ist. Das Gedicht von Felix Dahn, das anhebt: „Tu dich auf in deinen Tiefen, Herz, mach deine Tore weit", findet seinen kompositorischen Höhepunkt in der Stelle:

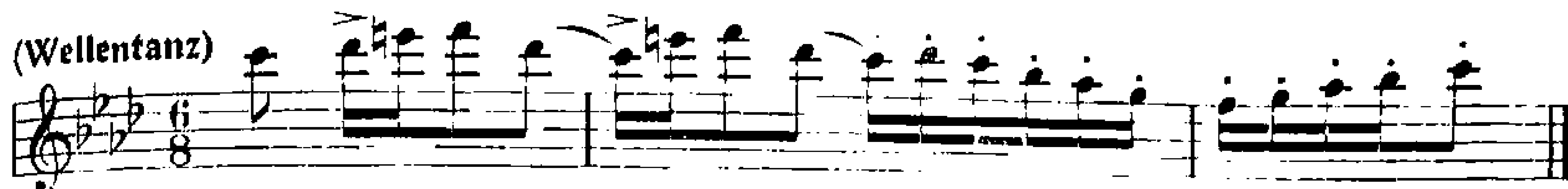


Blühe denn, so reich du kannst!"

Nun zum letzten Stück der Sammlung: „An der Weser", von **Gustav Pressel** (1827—1890), der in Berlin sein Leben beschloß, nachdem er seit 1868 in Steglitz gelebt hatte. Er hat ebenso wie Abt, mit dem wir unsere Betrachtungen begonnen haben, die Theologie mit der Musik vertauscht. Wer kennt den Anfang nicht: „Hier hab' ich so manches liebe Mal mit meiner Laute gesessen?"



(Das Gedicht stammt übrigens von Franz von Dingelstedt). Das in Gartenkonzerten besonders gern gehörte Ritornell



hat der Komponist ausdrücklich als „Wellentanz“ bezeichnet.
Ich träume als Kind mich zurücke und sehe mich im Kurgarten eines kleinen Badeorts auf einem dem Musiktempel möglichst nahegerückten Stuhl drei-Käse-hoch sitzen und mit gespanntem Interesse beobachten, wie der Virtuose auf dem Cornet à piston während dieses Ritornells „seine“ Pause dazu benutzt, das Instrument mit Nachdruck abzusetzen und diskret die angesammelte Flüssigkeit ablaufen zu lassen.
Schöne Leserin und geneigter Leser, die ihr mir bis hierher gefolgt seid, insonderheit ihr, wissende Auguren, lächelt nicht allzu geringschätzig über die Zeugen einer harmloseren und genügsameren Vergangenheit! Wir sind allzumal Sünder, und wer weiß, was unsere Kinder und Enkel in fünfzig Jahren über unsere heutigen musikalischen „Lieblinge“ denken und sagen werden; denn es muß noch einmal betont werden, alle die Lieder, die ich anführen konnte, sind — fragt weit herum bei Müttern, Vätern, Onkeln und Tanten, ob's nicht wahr ist — Allgemeingut der musikinteressierten Kreise gewesen.“

*

Auch das „Musikalische Makartbukett“ erfuhr eine Berliner Wiederholung und zwar am 25. Februar 1938. Da wurde die gleiche Vortragsfolge als „Faschingskonzert“ des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, Ortsgruppe Berlin, im Hause des Reichstagspräsidenten vorgeführt.

* * *

Wenige Wochen, nachdem die harmlosen Erinnerungen an eine versunkene Zeit in den Liedern und Weisen des „Musikalischen Makartbuketts“ erklangen, vollzogen sich in unserer deutschen Ostmark jene weltgeschichtlichen Vorgänge von wahrhaft epischer Monumentalität, deren Nachklang noch in unseren Herzen zittert.
Noch fünf weitere Musikfeste waren vorgesehen:
Eines sollte die deutsche „Haarbeutel- und Zopfzeit“ musikalisch wieder erstehen lassen, und der geniale Dichterkomponist des artverwandten Schwedenlandes, Carl Michael Bellmann, wäre dabei besonders berücksichtigt worden. Eine andere Veranstaltung sollte dem „Leipziger Studentenbarock“, eine weitere den „Landsknechten und Vaganten“ gewidmet sein, wobei auch der heroischen Trompeter- und Paukerkunst, sowie der kriegerischen Trommelkunst ihr Recht geworden wäre.
Schließlich hätten zwei Vortragsfolgen „Aus deutschen Reichsstädten um 1530“ und „Von Raubritterburgen und Minnehöfen (13. bis 15. Jahrhundert)“ den Kreis geschlossen.

* * *

Wir freuen uns mit allen Deutschen, daß diese Vorhaben nicht mehr in dem Wien stattfinden werden, das die Hauptstadt eines „fremden Staates“ war. Wenn die weiteren Pläne aber in näherer oder fernerer Zukunft im deutschen Wien noch durchgeführt werden, so mögen sich diejenigen, die unsere Mitarbeiter und unsere Festgenossen waren, noch einmal an die Musikfeste der Wiener Deutschen Gesandtschaft erinnern, die aus der deutschen Kulturpropaganda im Österreich der letzten Jahre nicht wegzudenken sind.

KAISER MAXIMILIAN I. UND SEIN KOMPONIST:

DIE VOLKSLIEDQUELLEN ZU ISAACS MISSA CARMINUM

VON HANS JOACHIM MOSER

Als Reinhold Heyden 1930 Isaacs Liedermesse in der „Ausgabe Kallmeyer" als 22. Heft (Das Chorwerk Heft 7) veröffentlichte,[1] konnte ich auf Friedr. Blumes Anfrage nach den Melodiewurzeln des Werks außer dem schon bekannten „Innsbruck"-Satz als Christe secundum und „Frater Conradus" im dritten Agnus nur noch das Lied „Die Brünnlein, die da fließen" als im Qui sedes vollständig verwendet nachweisen. Wenn ich außerdem (vgl. das Vorwort zum Neudruck S. 4) auf eine Verwandtschaft des Tenors im Kyrie II mit der Weise des erst 1529 von Zwingli gedichteten „Herr, nu heb den Wagen selb" glaubte hindeuten zu sollen, die wieder mit Othmairs „Ich weiß mir ein Maidlein" naheverwandt ist, so hat sich diese Scheinbeziehung bei erneuter Beschäftigung mit Isaacs Quotlibet-Ordinarium erledigt. Wohl aber ergab sich mir viel anderes Neue.

Das Hauptlied, nach dem die Messe insgesamt heißen könnte, ist doch wohl dieses, das als Cantus firmus in Jobst v. Brants Satz bei Forster 1556 (Nr. 11) so lautet:

Es warb ein=mal eins___ Königs Sohn wohl umb ein Key = se=
rin = = ne. Er warb wol si = ben gant = ze jar, er
kont sie nit ge = = win = = = = = = = = = = nen.

(Vgl. die „Deutschen Volkslieder" des Volksliedarchivs Freiburg Nr. 6). Diese Melodie beherrscht das erste und zweite Kyrie, das Christe I und das Sanctus. Wenn auch der Anfang noch mehreren andern Liedern jener Zeit eignet,[2] so scheint mir trotz manchen kleinen Abweichungen kein Zweifel an der Identität; man muß bedenken, daß Isaacs Werk rund 60 Jahre vor Brants Redaktion entstanden ist und das Lied durch ganz Deutschland hingesungen worden sein dürfte — es lebt

[1] Da die Partitur hoffentlich in vielen Leserhänden ist, spar' ich kürzehalber hier Notenzitate aus ihr.

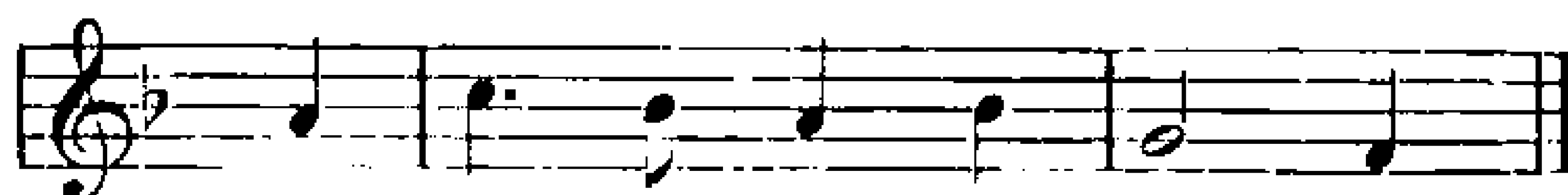
[2] Zum Typischen der altdt. Volksliedmelodik vgl. meine soeben erscheinende „Kleine deutsche Musikgeschichte" (Cotta) S. 33 ff.

je textlich heute noch wie zu Goethes Zeit in Elsaß-Lothringen als das „Vom verkleideten Knaben". Bei Isaac dürfte die Kernweise etwa so vorgelegen haben:





Die Schlußzeile auch mehrmals noch ähnlicher:



Da auch sonst in dem Werk Einzelheiten begegnen, wäre denkbar, daß die statt Brants 2. Zeile (die aber im Kyrie II nachgeliefert wird) begegnende Phrase aus einem andern Lied als Textanspielung oder einfache Contamination stammt.
Da unter den Kernlied-Texten der Messe nochmals der Begriff „Keyserinne" vorkommt, so wäre es reizvoll, vorzustellen, daß der programmatisch an die Spitze gestellte Satz „Es warb einmal eins Königs Sohn wohl um ein Kaiserinne" als Hinweis auf den Entstehungsanlaß von Isaacs Komposition hat verstanden werden sollen. Heinrich Rietsch (im Petersjb. 1917) hat die Messe auf 1506 datieren wollen, da Isaac damals in das Brixener Neustift aufgenommen wurde und „es die Tiroler Patres angeheimelt haben könnte, im Christe vom Chor herab die schöne Tiroler Weise [Innsbruck, ich muß dich lassen] vortragen zu hören." Ganz abgesehen davon, daß das Innsbrucklied jetzt zwischen der Fülle anderer Liednachweise nicht mehr so heraussticht, bleibt bei Rietsch unerklärt, warum Isaac bei so später Entstehungszeit noch den alten Tenorsatz in der Messe geboten hat, wenn schon die weit schönere und „modernere" Sopranfassung (nach Rietsch seit 1502) vorlag. Aber auch die altertümliche Contratenor-Oktav-Klausel am Schluß des Qui tollis spricht dafür, daß die Messe *vor* 1500 entstanden ist. Nun ist Isaac 1495 vor Pisa in den Dienst Maximilians getreten, und im folgenden Jahr fand am 21. Oktober zu Antwerpen die Vermählung von dessen achtzehnjährigem Sohn Philipp dem Schönen mit der (ein Jahr jüngeren) Johanna von Castilien statt, während ungefähr gleichzeitig die Kaisertochter Margarethe dem spanischen Königssohn Don Juan die Hand zum Lebensbund reichte. Es wäre hübsch zu denken, daß Isaacs Missa quotlibetica als super „Es warb einmal eins Königs Sohn" die (wenn nicht tatsächlich aufgeführte, so doch gedachte) Brautmesse gewesen wäre. Immerhin darf man dies Argument umsoweniger überschätzen, als der schwankhafte Fortgang des Liedertextes dieser Anwendung ebenso widersprechen könnte wie die Vielheit des übrigen Volkslied-Repertoires.

Im Gloria (Takt 1—28) und Pleni sunt steckt ein Melodiekern, der mit dem Landsknechtlied „Wir zogen in das Feld“ Verwandtschaft zeigt, ohne daß ich doch schon den zugehörigen Text eindeutig namhaft machen kann:



Das Gloria wird von Takt 29 an durch einen andern Liedkörper bestritten, dessen Text etwa einen Rhythmus wie den von Isaacs „Mein Mütterlein“ gehabt haben mag — wenn wir ihn noch nicht sicherzustellen vermögen, so ist zu bedenken, daß ja nur ein Bruchteil des voreinst Dagewesenen auf uns gerettet worden ist:



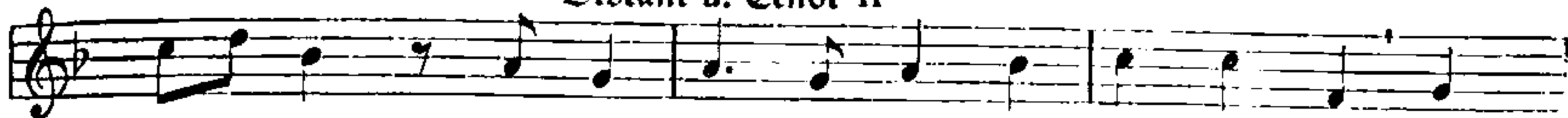
Das »Qui tollis« ist zweifellos eine Bearbeitung jener Hofweise „All mein Mut, auch Herz und Sinn“, die Isaac schon einmal (DTOe XIV 1, S. 3), ebenfalls 3stg. und mit gleicher Stimmeneröffnung, gegeben hatte. Man beachte am Schluß beidemal in der Mittelstimme die drei Melodiespitzen für den Text „mein auserwählte, schöne Kaiserin“[3], nur ist bei jenem Einzelsatz die Vox media am meisten Melodieträgerin, in der Messe dagegen die dritte (Tenor).

Im Qui sedes regiert (wie anfangs gesagt) von Takt 98 an (Quoniam) im Baß jenes Liebeslied „Die Brünnlein“, in dem die Zeile „und treten auf ein Fuß“ einen alten, rechtssymbolischen Hochzeitsbrauch der Besitzergreifung meint — was auch zu einer Brautmesse stimmen könnte. Der Satzbeginn jedoch (Takt 88—97) arbeitet mit melodischen Einzelzeilen, die in vielerlei Liedern der Zeit nachweisbar sind.

Sehr hübsch ist die mir geglückte Enträtselung des Credo Takt 1—18:

[3] Sollte Isaacs Messe über „Una musque de Biskaya“ ebenfalls auf spanische Beziehungen deuten? Der bedeutendste Musiker in der spanischen Hofkapelle Philipps des Schönen war der deutsche Alexander Agricola (Ackermann de Alemaña), der wieder zu Isaacs Kunst nahe Bindungen zeigt († 1506 in Burgos).







Wie der Vergleich mit Erk=Böhme Nr. 139a zeigt, stimmt die Melodie des Bettlerschwanks, der textlich vom 15. bis 20. Jahrhundert vorkommt, in dem Quintett des Jobst von Brant (Forster 1556 Nr. 8) in den drei ersten Zeilen, bis auf eine humorvolle riesige Anfangsdehnung dort, genau.

Das danach bei Jesum Christum (Alt) und Et ex Patre einsetzende Lied entpuppt sich als dieses:





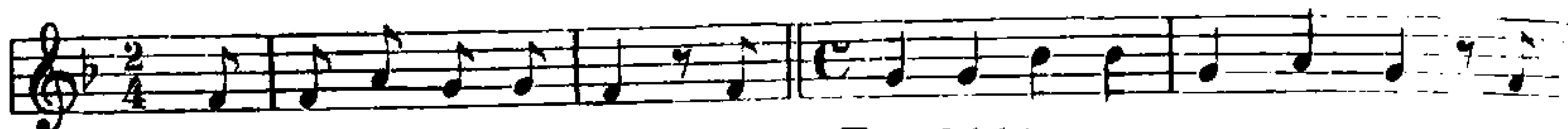


Bei »qui propter nos homines« setzt ein neuer Liedkopf ein, der etwa gelautet haben mag:



Das aber hat Isaac selbst als Unterstimme in seinem Satz „Es hat ein Bauer ein Töchterlein“ durchgeführt (DTOe 14, 1 S. 7). Es reicht über das Et incarnatus und Crucifixus hinweg bis zum sepultus est.

Das Et resurrexit, Confiteor und zweite Osanna leiten sich aus einem Lied ab, das ich im Jahrbuch für Volksliedforschung I (1928) S. 139 als Unicum aus der Züricher Tabulatur MsZ. XI 301 veröffentlicht habe:



Jo freilich bin ich da (weiterer Text fehlt)
Et re=sur=re=xit ter = = = = = = ti = a___ di = e se=
Con = fi = = = te = or u = num bap = tis = = ma, bap=

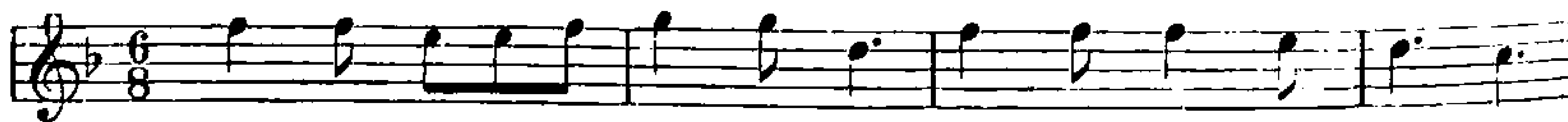


cun = = = = = = dum scrip = = = = tu = = ras et
tis = = ma in re = mis=si=o = = = = = = = = nem et
et
O=



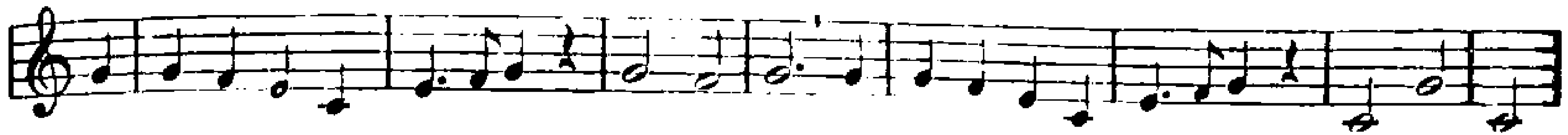
vi = vi = fi=can = = tem, qui ex pat=re fi = lio = que pro = ce = = dit.
ex=pec = = = = = to, et ex=pec = = = = = = to; =li___ a = men.
vi=tam venturi seculi, et vitam venturi seculi
san=na in ex = cel = sis, o = san=na in ex = cel = sis, in ex = cel = sis.

Dazwischen versteckt sich noch in dem Qui cum patre et filio ein Tanzliedchen etwa des Verlaufs:

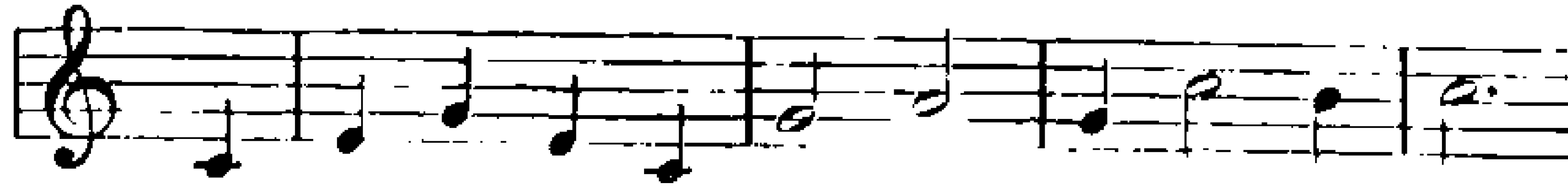




Da das Sanctus und das Kyrie bereits mit dem Pleni mit dem Gloria besprochen wurde, ist nun das Osanna zu betrachten, das offenbar einen C dur= F dur= Quartenkanon zwischen Tenor und Diskant enthält über ein Liedchen vermutlich dieser Gestalt:



In dem Benedictus steckt ein Melodiekopf wie:



und ein Schluß:



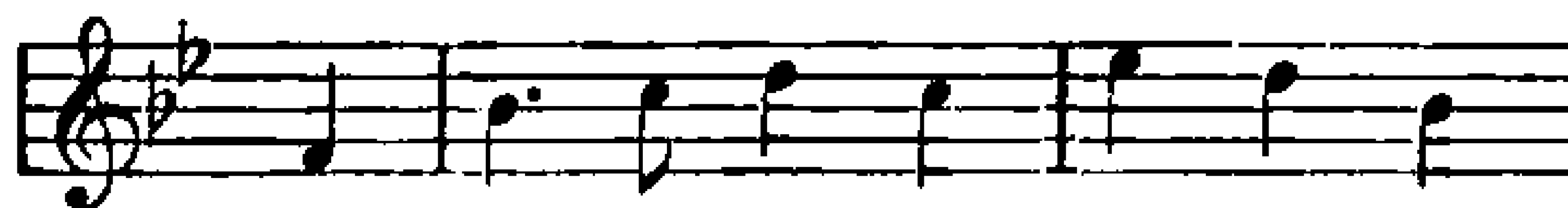
Das Agnus dei I enthält mindestens in Motivverwandtschaft den aus Rhaws Bicinien von 1545 wohlbekannten Appenzeller Kuhreigen, der damit wieder ein halbes Jahrhundert weiter in die Vergangenheit hinaufrückt. Man vergleiche: Messentenor



Rhaw Unterstimme Takt 29ff.



Im Agnus dei II glaube ich beim Baßbeginn zweimal die Zeile aus dem „Ich var dohin“ des Lochamer Ldb.s zu erkennen:



womit freilich die durch Kanon hervorgehobenen liedhaften Zeilen wie



noch nicht geklärt sind, die aber wieder kaum eindeutig zu bestimmen sein werden. Die Identität des dritten Agnus mit Isaacs Frater Conradus (DTOe XIV 1 S. 145) hat schon R. Heyden festgestellt.

Diese Untersuchungen konnten zwar noch nicht überall an's letzte Ziel gebracht werden, was vielleicht niemals restlos möglich sein wird, aber der Gewinn an Erkenntnis der Isaac'schen Bausteine darf doch wohl beträchtlich heißen. Obendrein wird so für eine ganze Reihe von Volksweisen das Bestehen um fünf bis sechs Jahrzehnte zurück bis ins Ende des 15. Jhs. datiert, und es zeigt sich wieder,

wie fast bei allen derartigen Liedgeschichten, die große Beharrlichkeit eines wahrhaft volkstümlichen Bestandes. Musikalisch genommen, war Isaacs Auswahl freilich etwas einseitig, da er sich wegen des herrschenden F dur seiner Messe auf Melodien dieses Tonartbereichs beschränkt hat. Immerhin ist es nicht unnütz, darauf hinzuweisen, daß dieser tonus lascivus oder „Baurenton" seit Guido von Arrezzos Zeiten für ein Mittelpunktsgebiet des Volksgesangs von den Alten selbst angesehen worden ist.

EIN UNBEKANNTES BEETHOVENBILDNIS A. VON KLOEBERS AUS MÖDLING BEI WIEN*

VON KARL LÜTGE

I.

Das Beethoven-Bildnis A. von Kloebers (1818) „bestimmt bei den meisten Musikern die Vorstellung, die sie sich von Beethovens Antlitz machen" (Frimmel 1905). Das ist aber viel zu eng gefaßt, richtiger wäre: in der ganzen Welt, wo Beethovens Name genannt und seine Musik gehört wird. In diesem Urteil sind alle Schriftsteller, die sich mit dem Bild beschäftigt haben, einig, sogar von Anton Schindler an, der bereits vor fast hundert Jahren sagte: „Im nördlichen, wohl auch im westlichen Deutschland ist diese Abbildung die verbreitetste." Leider hört damit die Einigkeit schon auf, denn über den Bildnis- und Kunstwert gehen die Meinungen bis zu den äußersten Gegensätzen auseinander. Auch die Geschichte des Bildes, besonders seiner Entstehung, birgt ein Rätsel, dessen völlige Lösung kaum noch zu erhoffen ist, obwohl Kloeber selbst ausführlich berichtet.

Nun taucht — vor wenigen Wochen — in Berlin eine unbekannte Ausführung des bekannten Bildes auf, und zwar mit dem Anspruch, echt, d. h. von Kloeber nach dem Leben gezeichnet zu sein. Ein erster, oberflächlicher Blick glaubt dasselbe Bild zu sehen, also eine Kopie, vielleicht gut, oder sogar sehr gut, aber gleichgültig von wann und von wem. Doch der vergleichende Blick erkennt bald Abweichungen von der augenfälligsten bis zur feinsten Art, die ein Kopist nicht macht, und die eine originale Arbeit verraten, auch ehe geprüft wird, auf welchem Bild die Naturtreue am glaubwürdigsten ist.

* Die Beschriftung des unbekannten Beethovenbildnisses in Heft 6 ist fehlerhaft, wie aus dem Text S. 348 ersichtlich; es fehlt auch die Notiz: „Nachdruck nicht gestattet". — Im Text desselben Heftes auf Seite 355 Zeile 10 von oben ist eine Fußnote ausgefallen, die auf Thayer 2² (1910) S. 134 verweisen sollte. Ich setze den Wortlaut aus Beethovens Brief hier her, der beweist, daß Beethoven bereits in der Wiener Frühzeit von Malern gezeichnet wurde, deren Namen und Bilder wir nicht kennen. — „Liebe Chr. (undatiert, aber vor 1800) ... suchen sie das Ding (Conterfei) zu erwischen so gut als sichs thun läßt, ich versichere sie daß ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewußtsein zu malen, dachte ich doch nicht, daß ich durch mein eigenes Gesicht noch in Verlegenheit kommen könne... adie hol sie der (Unterschrift:) Teufel."

Bei dieser Sachlage kann es lohnend werden, die Überlieferungen und Beurteilungen wenigstens an den Hauptsachen und in großen Zügen nachzuprüfen und neue Gesichtspunkte zu suchen. Das soll hier versucht werden, wobei freilich nicht sogleich eine erschöpfende oder abschließende Arbeit erwartet werden darf.

Zunächst die knappe Vorstellung der Bilder (vgl. die Faltbeilage nach S. 138):

1. Das bekannte Original, Kreidezeichnung, weiß gehöht, bezeichnet A. v. **Kloeber** (ohne Datum), 41:32 cm, Besitzer: Musikbibliothek Peters, Leipzig. Es ist 1886 der Witwe Kloebers abgekauft, also unzweifelhaft beglaubigt. — Für die Erörterungen sind kurze Bezeichnungen unentbehrlich; ich wähle die Städtenamen; das Bild heißt also weiterhin „Leipzig".

2. Die Bleistiftzeichnung, nicht signiert, (der sehr gute Lichtdruck: 39,5:27 cm), von Erich Prieger erworben, jetzt im Beethovenhaus zu Bonn. Frimmel (1905) hat „Bedenken" gegen die Echtheit und gibt nur zu: „Möglicherweise von Kloebers Hand". Weiterhin: „Bonn".

3. Die bisher unbekannte Kreidezeichnung, fast ohne Weiß, nicht signiert,[1] 49:41 cm, Privatbesitz, Berlin. Weiterhin: „Berlin".

Unentbehrlich für die Vergleichungen ist die Maske von Franz Klein, 1812, (nicht zu verwechseln mit der Totenmaske), von der ich einen rohen, also ungeglätteten Abguß habe. — Von „Berlin" steht mir das Original zur Verfügung, von „Bonn" der Lichtdruck, von „Leipzig" ein Photo der National-Galerie zu Berlin, (18:24 cm). In derselben Größe habe ich Photos von „Bonn", „Berlin", und der Maske, und zwar so aufgenommen, daß ein Kopfmaß auf allen vier Photos die gleiche Größe in genügender Genauigkeit hat, so daß ich auch an ihnen allen vergleichende Messungen vornehmen kann, die für meine Erörterungen ausreichend zuverlässig sind.

Nun zur Entstehung des Kloeber'schen Bildes. Ich muß die Dokumente in wörtlicher Ausführlichkeit geben; — sie sind übrigens in jeder Hinsicht höchst beachtenswert.

Kloeber schreibt seine Erinnerungen ein Jahr vor seinem Tode, datiert 10. November 1863, für Jähns nieder; sie sind leider unvollständig abgedruckt bei A. Leitzmann, Ludwig v. Beethoven. Insel-Verlag 1912. Band 1, S. 217 und folgen hier:

„Nach den Feldzügen von 13 und 14 trat ich aus der Armee und setzte meine künstlerischen Studien in Wien fort, wo damals schon die reichen Galerien der Fürsten zum Studium der Malerei

[1] Kloeber folgt offenbar dem Brauch früherer Zeit, nur die sozusagen verkaufsfertigen, also völlig durchgeführten und beendeten Arbeiten zu signieren. Daraus erklärt sich, daß meist nur die Werke signiert sind, die das Atelier bildfertig verlassen haben, nicht aber Studien vor der Natur (in der Landschaft) oder bei Bildnissen in den Sitzungen, sofern sie eben nicht im Atelier vollendet wurden. Hiernach ist es wichtig, sich immer gegenwärtig zu halten, daß Kloeber in Beethovens Zimmer arbeitete, ein Atelier hatte er in Mödling wohl nicht. — Daß uns heute der erste Wurf eines Werkes, besonders der bildenden Künste, sehr oft wertvoller ist, als die mit den feinsten Mitteln der Technik des Meisters durchgeführte Arbeit, möchte ich schon hier nicht unbetont lassen.

volle Gelegenheit boten, welche hier in dem damals noch kunstarmen Berlin nicht zu finden waren."

„Ein jetzt längst verstorbener Schwager von mir, Baron von Skrbensky (Gutsbesitzer in Österreichisch-Schlesien), bat mich, ihm ein Bild Beethovens zu einer Galerie berühmter Wiener Künstler der Zeit zu malen."

„Die Bekanntschaft Beethovens zu machen, besonders aber ihn zum Sitzen zu bewegen, war eine schwierige Aufgabe. Die glückliche und zufällige Bekanntschaft eines Freundes Beethovens, des Violoncellisten Dont beim kaiserl. Hof-Operntheater, half mir glücklich darüber hinweg, besonders da derselbe sich selbst sehr für diese Sitzung interessierte. Dont riet mir, bis zum Sommer zu warten, da Beethoven gewöhnlich seinen Sommeraufenthalt in Mödling bei Wien nähme und dann am gemütlichsten und zugänglichsten sei. Durch einen Brief des Freundes wurde Beethoven von meiner Ankunft daselbst benachrichtigt und auch auf meinen Wunsch, ihn zeichnen zu wollen,[2] vorbereitet. Beethoven war darauf eingegangen, doch nur unter der Bedingung, daß er nicht zu lange sitzen müsse."

„Ich ließ mich am frühen Morgen bei ihm melden. Seine alte Haushälterin ließ mich wissen, daß er bald kommen würde, er wäre nur noch beim Frühstück, hier wären aber Bücher von Goethe und Herder, womit ich mich unterdeß unterhalten möchte. Endlich kam Beethoven und sagte: „Sie wollen mich malen, ich bin aber sehr ungeduldig". Er war schon sehr taub, und ich mußte ihm, wenn ich etwas sagen wollte, dasselbe entweder aufschreiben oder er setzte das Rohr an, wenn nicht sein Famulus (ein junger Verwandter von etwa 12 Jahren) [der Neffe Karl] zugegen war, welcher ihm dann die Worte in das Ohr schrie."

„Beethoven setzte sich nun, und der Junge mußte auf dem Flügel üben, der ein Geschenk aus England war und mit einer großen Blechkuppel versehen war. [Daraus ergibt sich, daß der Besuch nicht schon 1817 stattgefunden haben konnte.] Das Instrument stand ungefähr 4—5 Schritte hinter ihm und Beethoven korrigierte dem Jungen, trotz seiner Taubheit, jeden Fehler, ließ ihn Einzelnes wiederholen etc."

„Beethoven sah stets sehr ernst aus, seine äußerst lebendigen Augen schwärmten meist in einem etwas finsteren gedrückten Blick nach oben, welchen ich im Bilde wiederzugeben versucht habe. Seine Lippen waren geschlossen, doch war der Zug um den Mund nicht unfreundlich. Er sprach gern von der anmaßenden Eitelkeit und dem verkehrten Geschmack der Wiener Aristokratie, auf die er niemals gut zu sprechen war, denn er fand sich eigentlich zurückgesetzt oder nicht genugsam verstanden."

„Nach ungefähr dreiviertel Stunden fing er an unruhig zu werden; nach dem Rate Dont's wußte ich nun, daß es Zeit sei aufzuhören, und bat ihn nur, morgen wiederkommen zu dürfen, da ich in Mödling selbst wohne. Beethoven war damit sehr einverstanden und sagte: „Da können wir ja noch öfter zusammenkommen, denn ich kann nicht lange hintereinander sitzen; Sie müssen sich auch in Mödling ordentlich umsehen, denn es ist hier sehr schön, und Sie werden doch als Künstler ein Naturfreund sein." Bei meinen Spaziergängen in Mödling begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf- und niedersah, und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. Dont hatte mir gesagt, daß, wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde. Das eine Mal, als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn mir gegenüber über eine Anhöhe, aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den großkrämpigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt; oben angelangt, warf er sich unter einen Kieferbaum lang hin und schaute lange in den Himmel hinein. — Jeden Morgen saß er mir ein kleines Stündchen. Als

[2] Aus dem Zusammenhang weiter unten ergibt sich der Sinn: „... zeichnen zu wollen, um ein bestelltes Ölbild ausführen zu können." — Kloeber hat damals nach seiner Selbstbiographie für denselben Besteller auch Karoline Pichler und Grillparzer gemalt.

Beethoven mein Bild sah, bemerkte er, daß ihm die Auffassung der Haare auf diese Weise sehr gefalle, die andern Maler hätten sie bis jetzt immer so geschniegelt wiedergegeben, so wie er vor den Hofchargen erscheinen müsse, und so wäre er gar nicht. — Ich muß noch bemerken, daß das Ölbild für meinen Schwager größer als die Lithographie ist, und daß er dort ein Notenblatt in der Hand hat, und der Hintergrund aus einer Landschaft aus Mödling besteht."

„Beethovens Wohnung in Mödling war höchst einfach, sowie überhaupt sein ganzes Wesen; seine Kleidung bestand in einem lichtblauen Frack[3] mit gelben Knöpfen, weißer Weste und Halsbinde, wie man sie damals trug, doch war alles bei ihm sehr negligirt.[4] Seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, die Haut etwas pockennarbigt, sein Haar hatte die Farbe blau angelaufenen Stahls, da es bereits aus dem Schwarz etwas ins Grau überging. Sein Auge war blaugrau und höchst lebendig. Wenn sein Haar sich im Sturm bewegte, so hatte er wirklich etwas Ossianisch-dämonisches. Im freundlichen Gespräch nahm er dagegen einen gutmüthigen und milden Ausdruck an, besonders wenn ihn das Gespräch angenehm berührte. Jede Stimmung seiner Seele drückte sich augenblicklich in seinen Zügen gewaltsam aus. Noch fällt mir ein, daß er mir selbst erzählte, daß er fleißig in die Oper gehe und zwar gern ganz hoch oben, theils wohl wegen seiner steten Neigung sich abzuschließen, theils aber auch, wie er selbst sagte, weil man oben die Ensembles besser höre."

Über das erwähnte — sehr bald verschollene — Ölgemälde berichtet als einziger Augenzeuge Hofrat Heun (Frimmel 1905, S. 73f.) sehr ausführlich in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode" 1818 S. 1134ff.:

„Hr. Klöber aus Breslau hat in der letzten Zeit das Bildniß unsers berühmten und großen Meisters der Töne, Ludwig van Beethoven, in Oel vollendet. Nicht bloß dessen äußere Umrisse und Züge wußte dieser ausgezeichnete Künstler treu aufzufassen und darzustellen, sondern er brachte auch die höhere Ähnlichkeit, die geistige Physiognomie des genialen Mannes wahr und glücklich zur Anschauung. In der Nähe des schön gelegenen Mödling, wo Beethoven seinen diesjährigen Sommeraufenthalt gewählt hatte, in der freien Natur, von den Bergen der herrlichen Brühl umgeben, in dem höchsten Augenblicke künstlerischer Lebenstätigkeit, im Produzieren, erscheint hier der gewaltige Meister, den Blick voll heiligen Ernstes zu jenen Regionen erhoben, von wannen er die himmlischen Zaubertöne herniederholt zur Wonne der erstaunten Hörer. Die Linke hält ein Notenbuch, die Rechte hat fest und kräftig den Griffel gefaßt, die Eingebungen des Genius für die Ewigkeit hinzuzeichnen, der Wind spielt in den nachlässigen Locken des unbedeckten Hauptes; seitwärts unter einem Baume lagert ein Knabe, Beethovens Neffe, dessen Hut neben sich. — Uns scheint diese Abbildung nach der Idee und Behandlung die glücklichste und bezeichnendste von allen, die wir bisher zu sehen Gelegenheit hatten und wir freuen uns, die Freunde und Verehrer der Beethovenschen Muse zur Anschauung desselben einladen zu dürfen. Hr. Klöber, der soeben auch das Bildniß des Verfassers der Sappho, Herrn Grillparzer, beendigt, wohnt auf den Wieden im Freyhause, Hof 5, Stiege 24 im ersten Stocke."

Welche Tatsachen und welche Fragen ergeben sich für uns aus diesen Berichten? Zunächst einiges über das Hauptstück, das fast sagenhaft gewordene Ölgemälde. Frimmel (1905 S. 72f.) weist einen nicht näher bezeichneten Versuch von 1899, dem Heun'schen Bericht jede Grundlage abzusprechen, zurück, — freilich nur halb und mit stillem Vorbehalt; denn hinter der vorsichtigen Wendung: „... wenn man den Bericht wörtlich auf Treu und Glauben annimmt" hält er deutlich seine

[3] So auf den Zeichnungen; auf dem Ölbild in der freien Natur doch wohl anders!

[4] Ob die Kleidung auf „Berlin", der Zeichnung nach dem Leben, deshalb nicht ausgeführt und nur angedeutet wurde?

Zweifel bereit. Und hinter das „in Mödling vollendet" setzt er ein wirkliches und großes Fragezeichen. Verlangt Frimmel, Kloeber solle die von Heun beschriebene Komposition vor der Natur „bis zum letzten Strich ausgemalt" haben? Ein Einwand, der bei Frimmel seltsam anmutet! — Aber, — so ist nun zu fragen, durfte man 1818 in Wien „die Freunde und Verehrer der Beethovenschen Muse zur Anschauung" eines genau beschriebenen Gemäldes (z. B. „seitwärts unter einem Baume lagert ein Knabe, Beethovens Neffe, dessen Hut neben sich"!) „einladen", das noch nicht vollendet oder gar überhaupt nicht vorhanden war? Müßten dann nicht Berichtigungen oder heftige Entgegnungen in der gedruckten oder geschriebenen Überlieferung vorhanden sein, die unsrer aufmerksamen Musikforschung bis heute sicherlich nicht entgangen wären? Und schließlich hat doch Kloebers eigener Bericht das gewichtigste Wort zu reden; er ist zwar bedauerlich knapp, aber in den Hauptsachen (wenn auch der „Knabe" fehlt) bestätigt er doch die Beschreibung Heun's.

Das Gemälde, so tragisch sein Schicksal ist, geht uns aber nur mittelbar an, wir müssen fragen, was sich für die drei Zeichnungen ergibt.

Die Antwort muß zunächst unumwunden lauten: Nichts! — Ist nun zwischen den Zeilen etwas zu lesen?

Ich muß etwas ausholen. Soweit ich bis jetzt sehen kann, ist die Zeichnung Kloebers in allen drei Formen bis 1841 unbekannt geblieben, ich habe nirgends einen Nachweis gefunden, daß sie schon zu Beethovens Zeit oder gar sofort 1818 lithographiert worden sei. Thayer (Deiters, Riemann) Band 4, S. 105 irrt also, wenn er nach Kalischer Beethovens Bemerkung über die Auffassung der Haare auf „die Herausgabe der Zeichnung" bezieht. Kalischer redet von Fischers Lithographie 1843, denn sein Zitat ist diesem Blatt entnommen. Erst 1841 ist die Kloebersche Kreidezeichnung von Theodor Neu in Original-, also Lebensgröße lithographiert und diese Lithographie ist 1843 verkleinert von C. Fischer. (Bis dahin scheinen von den Altersbildnissen hauptsächlich Stieler, Schimon, Waldmüller, Decker und andere vervielfältigt worden zu sein.)

Kloeber schreibt: „Als Beethoven mein Bild sah..." (folgt das Urteil über die Auffassung der Haare). „Bild" läßt uns wieder im Zweifel, ob das Gemälde oder eine Zeichnung gemeint ist. Aber — und das erscheint nun sehr wichtig — Kloeber, 69 Jahre alt, schreibt 1863, was der 25jährige 1818 erlebte; anderthalb Menschenalter liegen dazwischen, und die Wendung: „Noch fällt mir ein" macht es zur Gewißheit, daß er Tagebücher oder andere Erinnerungshilfen nicht hatte. (Er irrt auch schon 1843 bei der Datierung auf der Lithographie, wo er 1817 statt 1818 angibt.) Das Ölgemälde war längst verschollen; Kloeber hat es vielleicht seit 45 Jahren nicht wiedergesehen (denn der Besteller, sein Schwager Skrbensky in Österreichisch-Schlesien ist 1863 „längst verstorben"). Aber noch hatte Kloeber seine Zeichnung vor sich, und wenn er jetzt sagt: „als Beethoven mein Bild sah", so dürfen wir für „Bild" wohl ohne Bedenken „Zeichnung" lesen. Wer zaudern

möchte, der lese, wie Kloeber im nächsten Satz, sozusagen im gleichen Atemzuge die „Lithographie“ nennt; der sehe auch den offenbaren Gegensatz zwischen dem „größeren Ölbild für meinen Schwager“ einerseits und dem „Bild“ und „Lithographie“, die 1863 beide für Kloeber sozusagen identisch waren, andererseits.

Wegen der Wichtigkeit dieser Folgerungen erwäge man noch dieses. Kloebers Aufzeichnungen tragen unverkennbar das Gepräge der mündlichen Erzählung. Der 69jährige Herr sitzt im Atelier am Tisch, auf einer Staffelei steht die Kreidezeichnung, vielleicht ist auch die große Lithographie von Th. Neu zur Hand, und nun erzählt er (mündlich oder schriftlich), indem er auf die Zeichnung zeigt: „Als Beethoven mein Bild sah“ usw. Und den nächstfolgenden Satz beginnt er erklärend: „Ich muß noch (lies: freilich) bemerken, daß das Ölbild für meinen Schwager größer als die Lithographie ist.“ Da die Lithographie wie die Kreidezeichnung, wie Kloeber sagt, schon lebensgroß sind, kann mit dem „größeren Ölbild“, abgesehen vom Format, nur gemeint sein, daß mehr als nur der Kopf darauf sei, was ja auch zum Teil gleich aufgezählt wird. — Zugegeben: es ist nicht zweifelsfrei zu erkennen, ob sich Kloebers Erzählung hier[5] auf die Kreidezeichnung oder auf das Ölbild bezieht, aber einmal vor die Frage gestellt, glaube ich mich nach den vorstehenden Erörterungen für die Zeichnung entscheiden zu können. — Kalischers langatmige aber wenig ergiebige Ausführungen in der Vossischen Zeitung vom 24. 2. 1889 lassen mit hoher Sicherheit vermuten, daß Kloebers Niederschrift von 1863 bis heute noch nicht vollständig veröffentlicht ist (vgl. unten S. 143). Nun gebraucht Kalischer den Ausdruck „nur der Kopf“, wie sein bereits oben erwähntes Zitat erweist, in Verbindung mit der Lithographie von C. Fischer (1843), auf die er nicht paßt; denn sie ist ein ganz ausgeführtes Brustbild. Da aber „nur der Kopf“ höchst bezeichnend für „Berlin“ ist, liegt die Vermutung auf der Hand, daß Kloeber selbst den Ausdruck an einer noch nicht bekannten Stelle seines Berichtes auf „Berlin“ bezüglich gebraucht, und Kalischer ihn entlehnt und unaufmerksam und falsch anwendet. Das bestärkt mich in der Annahme, daß Kloebers Erzählung sich nicht auf das Ölbild, sondern auf die Kreidezeichnung bezieht, und damit würde sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ergeben, daß Beethoven als Kloebers „Bild“ die Zeichnung gesehen hat, und daß die Zeichnung in den Sitzungen im Anblick Beethovens gearbeitet wurde.

Beethoven war 1818 seit dem 19. Mai in Mödling und kehrte erst etwa Ende September dauernd nach Wien zurück. Wenn sich auch aus der vergleichenden Nachprüfung der Einzelheiten des Kloeber’schen Berichtes ergibt, daß Kloeber schwerlich vor Ende Juni zum erstenmal bei Beethoven war, so läßt doch Beethovens: „Da können wir ja noch öfter zusammenkommen“, und Kloebers: „Jeden Morgen saß er mir ein kleines Stündchen“ die Annahme zu, daß Kloeber reichlich Muße hatte, die besonders im Gesicht sehr durchgearbeite Kreidezeichnung in den

[5] Vgl. aber die Fußnoten Nr. 9 und 10 und den Schlußteil unter 2.

Sitzungen sehr weit zu fördern und in der Hauptsache (Gesicht) zu vollenden und vielleicht auch an dem Ölbild vor Beethoven, aber sicher vor der Landschaft oder auch bei sich zu Hause zu malen.

Eine Frage vermag ich nicht zu unterdrücken, aber auch noch nicht zu lösen. Sie entspringt freilich wohl rein persönlichem Empfinden: Sind die Zeichnungen, wie allgemein angenommen wird, nur Skizzen zu dem Gemälde? Ich kann sie mir nicht zur ganzen Figur vervollständigt denken, stehend oder schreitend in der Landschaft, „ein Notenblatt in der Hand" (Kloeber), oder nach Heun: „Die Linke hält ein Notenbuch, die Rechte hat fest und kräftig den Griffel gefaßt." Gefühlsmäßig lese ich auch aus Kloebers Erwähnung des „Ölbildes" in *dieser Hinsicht* einen Gegensatz zu dem „Bild" (= Zeichnung) heraus, doch das läßt sich nicht stützen oder gar beweisen, zumal auch Heuns Beschreibung „den Blick erhoben" nennt. Man vergegenwärtige sich die erste Sitzung! „Beethoven setzte sich nun, und der Junge [der Neffe Karl] mußte auf dem Flügel üben... Das Instrument stand ungefähr 4—5 Schritte hinter ihm und Beethoven korrigierte den Jungen... Beethoven sah stets sehr ernst aus, seine äußerst lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas finsteren gedrückten Blick noch oben, *welchen* ich im *Bilde wiederzugeben versucht* habe" usw. (Man beachte auch in diesem Zusammenhang „Bild"!) Es ist ganz unverkennbar: so „saß" Beethoven, und so „porträtierte" ihn Kloeber, und als Porträts, besser noch: Bildnisse, möchte ich die Zeichnungen ansehen, wenigstens „Leipzig" und „Berlin". Es ist auffällig und wichtig, daß alle drei Zeichnungen dasselbe Bild sein wollen: als Skizzen zu einem andern Bild müßte man stark verschiedene Versuche erwarten. Wenn Beethoven in der Landschaft Skizzenbuch und Bleistift halten soll, im Begriff, im nächsten Augenblick zu schreiben, so müßte, selbst für den *stehenden* Beethoven, eine Bewegung studiert sein, auch *der Oberkörper* würde dann eine andere Haltung haben. Auf den drei Zeichnungen aber „sitzt" Beethoven „Modell" zum „Porträt", scherzhaft gesagt: ganz wie beim Photographen. Auch die gleiche Hauskleidung spricht nicht für „Figur in der Landschaft". Die einzige wesentliche Abweichung hat „Bonn" mit dem ausgeprägt seitwärts gerichteten, kaum merklich erhobenen Blick. Flüchtiger Betrachtung könnte „Bonn" als Skizze und „Berlin" als Vorarbeit für „Leipzig" erscheinen, doch das wird noch genau zu untersuchen sein. Ich möchte also für „Bildnis" statt „Skizze" ein nachdrückliches Wort einlegen.

Sind es also Bildnisse, so liegt für unsere Betrachtungen die Frage nach ihrer Bildnistreue am nächsten.

Die bisherigen literarischen Urteile können sich natürlich nur auf „Leipzig" oder auf die Lithographien von Th. Neu und C. Fischer beziehen. Ich führe die wichtigsten kurz an; denn es wird sich als nötig erweisen, Stellung zu ihnen zu nehmen.

Schindler besaß Schimons Original und eine (vermutlich Schimon'sche) Kopie davon. Da er über alle Altersbilder tadelnd spricht, am stärksten gegen Kloeber, so

bezeichnet ihn Frimmel wohl mit Recht als befangen. „In der Kloeberschen Zeichnung ist nicht einmal der Kontur richtig", und dann werden Schindlers Ausdrücke so heftig und maßlos, daß sie sich selbst richten; ich unterdrücke sie lieber und ziehe sogar noch in Zweifel, daß Schindler, obwohl er Beethoven aus dem letzten Lebensjahrzehnt am besten kennen mußte, als Laie fast 15 Jahre nach Beethovens Tod, und gar 25 Jahre nach der Entstehung des Kloeber'schen Bildnisses, noch ein so bestimmtes Urteil über „den Kontur", der sich beim geringsten Wechsel der Stellung völlig ändert, haben konnte. Schindler spricht nur über die „Lythographie" (also nicht vor 1841 oder 1843); aus dem Zusammenhang ist zu schließen, daß er keins der Originale selbst gesehen hat!

So stark Frimmel die Ausfälle Schindlers gegen Kloeber auch zu dämpfen und zu erklären versucht, so sehr bleibt sein eigenes Urteil, für das er freilich Selbständigkeit in Anspruch nimmt, doch in der gleichen Richtung. Er bemängelt auch „den Kontur", sodann vor allem das Verhältnis von Nase und Stirn, und beider zum unteren Drittel des Gesichts, will daraufhin „mit einer Anerkennung stark zurückhalten" und erklärt das Bild „für verfehlt"." Das Urteil ist hart und dem Sinn nach ebenso vernichtend wie Schindlers; es wird genau nachzuprüfen, und wie ich hoffe, mit Hilfe der Maske und „Berlin" zu widerlegen sein.

Thayer (4, 106) weist Schindlers „große Schärfe" entschiedener zurück; Frimmel fällt für ihn „mehr ins Gewicht"; er schließt dann aber mit der feinen Wendung: „Doch mögen wir Nachgeborenen uns seinen Gesichtsausdruck gern nach diesem [Kloebers] Bilde vorstellen."

Um den Kreis zu schließen, sei erwähnt, daß im Künstler-Lexikon von Müller-Singer (Bd. 2, J. 1896, Seite 354) nur die eingeklammerte Bemerkung steht: „Das anerkannt Beste." Offenbar soll das nicht die Meinung der Kritiker, sondern des Volksempfindens zum Ausdruck bringen.

Vergleichen wir nun die drei Zeichnungen! Für „Bonn" und „Berlin" sei die Echtheit zunächst stillschweigend vorausgesetzt. Ich will versuchen, an wenigen Hauptpunkten überzeugend darzutun, worauf es ankommt. Es ist aber überaus aufschlußreich, alle Einzelheiten an Hand der Abbildungen zu vergleichen.

Es wurde schon gesagt, daß alle drei Zeichnungen das gleiche Bild sein wollen. Die Reihenfolge wäre scheinbar: „Bonn" = Skizze, „Berlin" = Vorarbeit und „Leipzig" = Ausführung. Ich lenke die Aufmerksamkeit jetzt absichtlich nur auf die Kleidung, die in ihrer Zeichnung, so verschieden die Zustände auch sind, völlig gleich ist. Aber nach dem Ausführungsgrad der Kleidung geordnet ändert sich sofort die Reihenfolge in „Berlin", „Bonn", „Leipzig". Auf „Berlin" erscheint in vollendeter Ausführung „nur der Kopf", ein Begriff, der uns schon beschäftigte. Können wir also „nur der Kopf" als Kloebers Ausdruck auf eine der drei Zeichnungen beziehen und nicht auf eine nicht nachweisbare frühe „Herausgabe" zu Beethovens Lebzeiten, so wäre damit erwiesen, daß „Berlin" in den Sitzungen vollendet und von Beethoven gesehen und beurteilt wurde. Ich möchte das noch wahrscheinlicher machen.

Es fällt nämlich noch mancherlei auf. Erstlich: Kloeber besitzt nicht nur „Bonn“ (Skizze) und „Berlin“ (nur ausgeführter Kopf), sondern — der Beweis folgt unten — gleichzeitig „Berlin“ und „Leipzig“ (ganz ausgeführtes Bild). Hat er die beiden letzten 1818 zusammen in den Sitzungen ausgeführt? Das ist, da beide (wie wir hier sagen können) völlig gleich sind, also weder Absicht noch Zweck ersichtlich wäre, wenig wahrscheinlich. Ist aber eine von beiden Atelierarbeit (teilweise oder ganz), so kann es nur „Leipzig“ sein, wozu aber nicht nur „Berlin“, sondern u. a. der Kleidung wegen auch „Bonn“ vorgelegen haben muß.

Zweitens: Nachdem Kloeber 1818 die Zeichnungen (ob zwei oder drei, ist gleich) und das bestellte Ölgemälde ausgeführt hatte, läßt er die Zeichnungen bis 1841, also 23 Jahre unbeachtet und unbenutzt liegen. Das würde kaum verständlich sein, wenn „Leipzig“ seit 1818 vorhanden gewesen wäre, besonders wenn es von Anfang an im heutigen völlig durchgeführten, bildmäßigen Zustand vorgelegen hätte.[6]

Drittens: Im Gesicht, außer Haar und Kleidung, decken sich die Lithographie und „Berlin“ und weichen stark von „Leipzig“ ab. Diese Abweichungen von „Leipzig“ sind aber, wie gleich gezeigt wird, größere Porträtähnlichkeiten! Da aber der Lithograph und der nach 23jähriger Erinnerung korrigierende Kloeber schwerlich größere Porträtähnlichkeit erreichen, wenn sie willkürlich von ihrer Vorlage, also „Leipzig“, abweichen, so kann „Berlin“, abgesehen von sonstigen Gründen, nicht etwa Kopie nach der Lithographie sein, sondern muß umgekehrt als Vorlage für die Lithographie mindestens mitbenutzt worden sein.

Ich kann nun wohl darstellen, wie sich mir die Entstehungsgeschichte aller Bilder nach vielseitigen Erwägungen als wahrscheinlich ergeben hat.

„Bonn“ ist ein erster Entwurf. Das Kinn, mehr noch die Nase und am auffälligsten die linke Grenzlinie des Gesichts sind noch ohne genaue Beobachtung gezeichnet. Das findet z. T. seine Wiederholung in „Leipzig“: das Kinn in der Form und die Nase vor allem in der durch das starke Weiß beeinflußten Richtung. Aber die Annahme verbietet sich, ein Kopist oder Fälscher könne „Bonn“ in Anlehnung an „Leipzig“ verfertigt haben. — Noch wichtiger ist, daß Neu gerade in diesen Punkten abweicht und mit „Berlin“ übereinstimmt. Für die Echtheit „Bonns“ sprechen die merkwürdigen „Schraffierungslinien“ im Haar der rechten Seite, die auf „Leipzig“ wiederkehren. „Leipzig“ hat aber schwerlich einem Fälscher zur Verfügung gestanden, und die Lithographie versagt in diesem Punkt.

Will man nun „Berlin“ und „Leipzig“ um die Erstgeburt streiten lassen, so kann ich mir nur für „Berlin“ entscheiden. Es zeigt am auffälligsten die Merkmale ge-

[6] Vgl. Anm. 8.

[7] Als die Lithographie von Th. Neu vergriffen war, aber viel verlangt wurde, haben Amsler und Ruthardt, Berlin, sie von Hans Anker in gleicher Größe kopieren und danach lithographieren lassen. Günstigeres Vergleichsmaterial kann man sich nicht wünschen! — Das Blatt ist jetzt auch nur noch in wenigen Exemplaren zu haben; handschriftlich signierte Stücke haben irrtümlich 1807 für das bereits falsche 1817! Woraus übrigens hervorgeht — man sieht es auch am Ergebnis —, daß dem Kopisten auch die Verkleinerung von C. Fischer vorgelegen haben muß.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Vier Bildnisse
und die Gesichtsmaske*

* Nachdruck der nebenstehenden Abbildungen ist nicht gestattet.



Bleistiftzeichnung von A. von Kloeber (1818) Bonn, Beethovenhaus



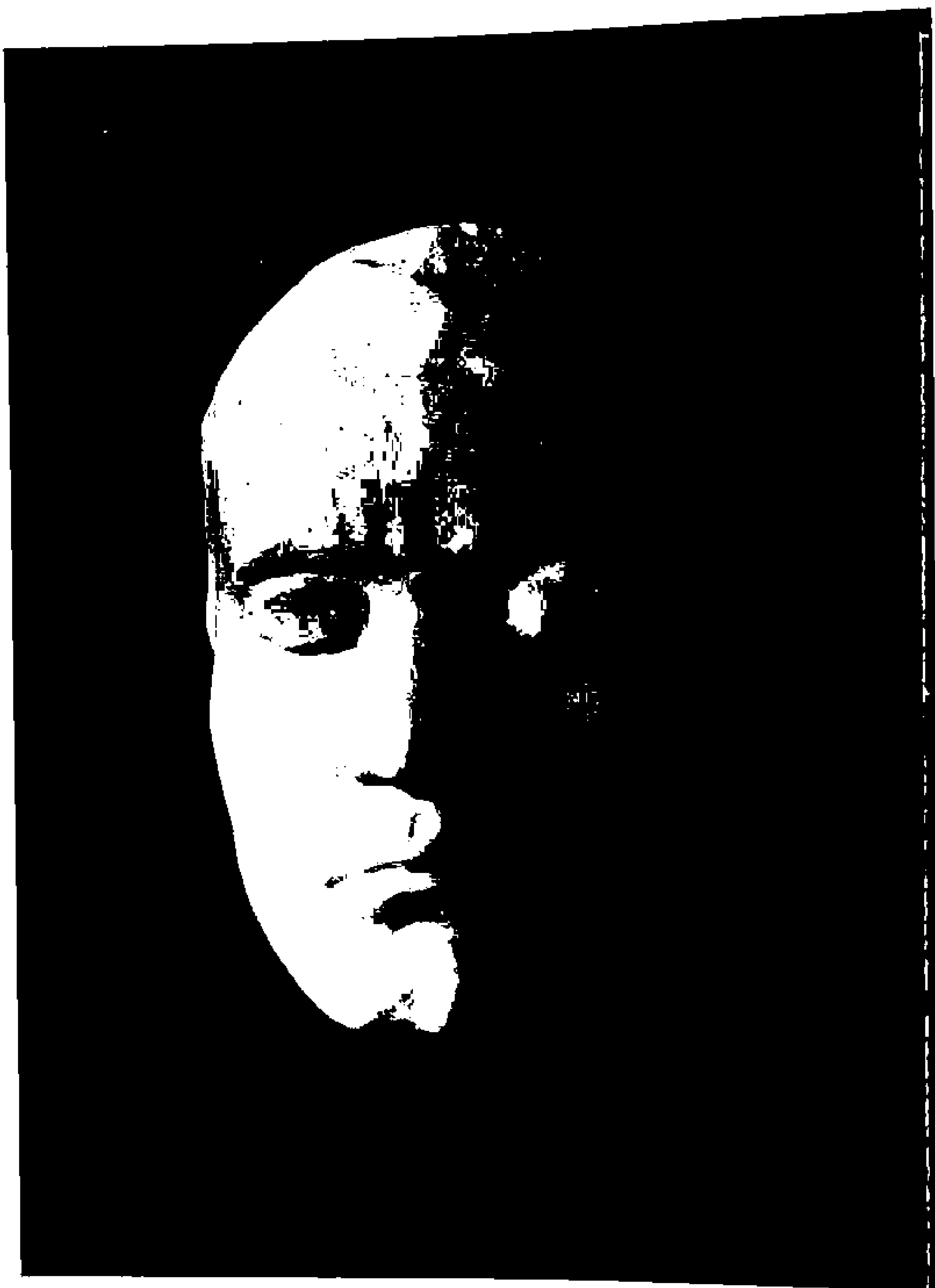
Kreidezeichnung mit Signierung von A. v. Kloeber. Leipzig, Musikbibliothek Peters



Das bisher unbekannte Bildnis:
Kreidezeichnung von A. v. Kloeber (1818). Berlin, Privatbesitz



Lithographie nach A. v. Kloeber von Theodor Neu (1841)



Beethovenmaske von Franz Klein (1812). Abguß der Firma Gebr. Micheli, Berlin. Beglaubigt vom Beethovenhaus zu Bonn

nauester Beobachtung, erstlich am Kinn, das mit der Maske ganz anders übereinstimmt als „Bonn“ und „Leipzig“, sodann an der Nase, die wie an der Maske einen ausgeprägten Bogen nach innen macht, während sie auf beiden andern Bildern mindestens grade, fast nach außen gewölbt erscheint. Daß Neu die Nase in Richtung und Form unverkennbar von „Berlin“ übernimmt, ist entscheidend. Am stärksten aber spricht für „Berlin“ die linke Grenzlinie des Gesichts. Man sieht, wie sie fast nervös der Form folgt. Das ist ihr aber nicht gleich gelungen, sondern sie ist, wie deutlich erkennbar, in vielen Versuchen immer mehr von außen nach innen vorgeschoben, sodaß schließlich fast ein breiter schwarzer Streifen entstand, der stehen blieb, soweit das Haar reicht und als Schatten wirkt, aber doch kein Schatten ist. Auf „Leipzig“ ist diese Linie von vornherein fertig (allerdings anders und feiner als auf „Bonn“) und das Haar setzt unmittelbar an ihr an (ohne „Schatten“!), sodaß man im Vergleich zu „Berlin“ von ihr sagen könnte, sie sei von einer Vorlage übernommen.

Wie und wann das Ölgemälde im Verhältnis zu den Zeichnungen entstand, ist nicht zu ermitteln, aber für unsre Untersuchung auch ohne Einfluß. Es wurde fertig; der Besteller bekam es, und dann ruhte die ganze Angelegenheit für Kloeber von 1818 bis 1841.[8] Jetzt soll Kloeber selbst berichten (Vossische Zeitung v. 24. 2. 1889; in anderen Veröffentlichungen der Kloeberschen Niederschrift — s. z. B. oben — nicht enthalten).

„Als nun [10. 11. 1863] vor etwa 25 Jahren [also um 1840] diese[9] meine Zeichnung[10] von einigen Musikfreunden, Gelehrten und Musikern, als z. B. dem Geheimen Ober-Tribunalrath von Winterfeld, dem wohlberühmten Moeser und dem Bibliothekar der Musikalien an hiesiger Königlicher Bibliothek, Herrn Dehn, Trautwein etc. gesehen wurde, erkannten diejenigen, welche Beethoven noch im Leben gekannt hatten, diese Zeichnung als das Ähnlichste, was von Beethoven existiere, und bewogen mich, es in nämlicher Größe herauszugeben, dem zufolge ich die Lithographie in meinem Atelier unter meiner steten Aufsicht und eigenhändigen Korrektur entstehen ließ [also durch Theodor Neu!] und mich zu der Herausgabe des Blattes entschloß. — Besonders bemühte sich Herr Dehn, die Musikalienhandlung

[8] Kloeber malt und zeichnet Beethoven 1818 anscheinend als letzten der oben genannten drei Aufträge, übersiedelt nach Berlin und geht nach drei Jahren von 1821 bis 1828 nach Rom. Diese Umstände machen es erklärlich, daß die Beethoven-Zeichnung (nebst Entwürfen?) „in den Mappen“ blieb und auch später, nach 1828, über ein Jahrzehnt nicht beachtet wurde. Wäre Kloeber 1827 in Berlin gewesen, so hätte Beethovens Tod sehr wahrscheinlich eine Anregung gegeben. Hätten ihn um 1840 nicht die Musiker um das Bildnis und 1863 um Aufzeichnung seiner Erinnerungen gebeten, so wäre er — wie m. W. bei Grillparzer — vielleicht nie wieder auf diese Dinge zurückgekommen. Sein Schaffen in Berlin galt andern Gebieten als dem Porträt; ob und wie weit er etwa musikalische Interessen hatte, habe ich noch nicht feststellen können.

[9] Worauf bezieht sich „diese“? Ganz offenbar auf „Berlin“, was Neu's Lithographie beweist. Wo ist der ungekürzte Bericht Kloebers?

[10] Kloeber gebraucht nur in diesem Abschnitt das Wort „Zeichnung“; vgl. S. 134 u. Abschn. 2.

von Trautwein und Mendheim Comp. dafür zu interessieren, welche es auch bald in Kommission nahmen, später übertrug es sich von diesen an Trautwein und Comp. und Bahn, wo es noch gegenwärtig [also 1863] in Kommission stand, bis England, Rußland und stark nach Amerika geht. Später [1843] ließ ich noch eine kleinere Ausgabe von Fischer lithographieren, aber obwohl diese gelungen, so tut sie doch der großen Ausgabe keineswegs Eintracht, und dominiert erstere noch immer."

Und nun soll auch die Lithographie sozusagen selbst sprechen und ausweisen, wie nahe sie in der Gesamtwirkung und in Einzelheiten „Berlin" steht und was sie von „Leipzig" übernommen hat (z. B. nicht die Nase, die durch das starke Weiß auf „Leipzig" in Richtung und Form verändert erscheint). Man vergleiche die Schatten unter den beiden rechten Winkeln der Augen, — unter dem rechten Auge rechts wird „Berlin" photographisch genau wiederholt. Noch deutlicher, weil die Flächen größer sind, zeigen die Lichter über den Augenbrauen die gleiche Übereinstimmung mit „Berlin" und klare Abweichung von „Leipzig". „Leipzig" leidet unter der Menge des Weiß, das auf dem ursprünglich hellen, nun aber tiefbraun verfärbten Papier so stark herausfällt; die Lithographie hat es nicht, weil sie sich ersichtlich „Berlin" anschließt. „Berlin" hat fast kein Weiß, aber die Spuren unter der Iris und der kaum merkliche Fleck links oben in der Stirn werden von der Lithographie getreu übernommen, usw.!

Noch ein Wort über das Verhältnis von „Berlin" und „Leipzig" zueinander. War 1841 nur eins von beiden da, so kann es nur „Berlin" gewesen sein; innere Gründe und die Lithographie zeugen dafür. Man muß es aber noch dahingestellt sein lassen, ob und in welchem Vollendungszustand „Leipzig" vorlag.

Indessen kann folgende Beobachtung vielleicht weiterführen. Auf der Lithographie von C. Fischer, 1843, geht uns folgender Text an. Links unter dem Bild steht: „N. d. Natur gez. v. Prof. v. Kloeber in Mödling bei Wien 1817." [ist Gedächtnisfehler für 1818]; rechts: „Auf Stein gez. v. C. Fischer 1843..."; ganz unten: „Diese ganz getreue Abbildung ist eine Verkleinerung des im Jahre 1817 [!] in Mödling bei Wien vom Prof. A. v. Kloeber nach dem Leben in natürlicher Größe gezeichneten u. in dessen Atelier von Theodor Neu lithographierten Bildes von Beethoven." Genaue Vergleiche zeigen aber, daß die Angabe nicht zutrifft: Fischer hat nicht nur nach Neu, sondern auch nach „Leipzig" gearbeitet; denn die Nase erscheint nicht senkrecht, sondern wie auf „Leipzig" scheinbar schräg nach links unten abgelenkt, auch formt er sie nicht einwärts gebogen, sondern mindestens grade. Ebenso stimmt die etwas oberflächliche linke Begrenzungslinie — besonders an der Wange — und der Mund mit „Leipzig" überein. Es handelt sich also um die auffälligsten Abweichungen von Neu und damit auch von „Berlin". Und nun ist es kaum zu vermeiden, daraus zwei entscheidende Schlüsse zu ziehen. Erstlich: als Fischer 1843 verkleinern sollte, sagte Kloeber zu ihm etwa: „Richten Sie sich weniger nach Neu, denn hier ist ja jetzt das von mir fertig gearbeitete Bildnis!" Und zweitens: Neu

stimmt, summarisch ausgedrückt, mit „Berlin“ nur im Gesicht überein, also in der genauen Stellung des Kopfes und im Ausdruck; dagegen weisen Haar und Kleidung auf „Leipzig“. War nun, als Neu 1841 anfing zu arbeiten, „Leipzig“ noch nicht vorhanden oder mindestens noch nicht bildmäßig durchgeführt und für die Übertragung auf den Stein überarbeitet? Mir scheint, das muß mit Notwendigkeit bejaht werden. Denn es ist unverkennbar, „Berlin“ zeigt die jugendliche, ich möchte sagen: malerische Technik des 25jährigen und die schwierige Arbeit vor dem höchst unruhigen Modell, „Leipzig“ dagegen das sichere und ausgeprägte zeichnerische Können des 50jährigen Meisters.

In jedem Fall ergab sich für Kloeber 1841 folgende Lage. „Berlin“ war unfertig (Kleidung!) und konnte in seiner lockeren, flockigen Technik für die Übertragung auf den Stein wenig geeignet erscheinen. War „Leipzig“ noch nicht da, auch nicht im Entwurf, so wurde es nicht nur nach „Berlin“, sondern auch in merklicher Anlehnung an „Bonn“ angelegt und ausgeführt (Form der Nase, Kinn, Raum zwischen linkem Auge und Rand — also Stellung des Kopfes und die Kleidung). War es aber in irgend einem unfertigen Zustand da, so wurde es mit Rücksicht auf lithographische Technik ausgeführt bezw. überarbeitet (wobei es aus der Zeichnung heraus kommen und sich von der Ähnlichkeit entfernen konnte) und bildmäßig vollendet. Daß letzteres unbedingt geschah, scheint mir das äußerlichste Zeichen, die Umrahmung mit einem festen Strich, fast sicher zu beweisen.

Für die Überarbeitung in lithographischer Manier scheint zu sprechen, daß Neu, von der Kleidung abgesehen, z. B. das Haar am augenfälligsten von „Leipzig“ übernommen hat. Dagegen lese man, was Fanny del Rio 1816 in ihren Erinnerungen schreibt! „Damals [12. September 1816 in Baden] schon mußte man ganz nahe am Ohr sein, um sich ihm verständlich machen zu können, und ich erinnere mich, daß ich oft in großer Verlegenheit sogar durch die graulichen Haare dringen mußte, welche das Ohr verbargen. Er sagte auch oft wohl selbst: „Ich muß mir die Haare schneiden lassen!“ Wenn man ihn so sah, glaubte man, sie wären steif und struppig, doch waren sie sehr fein, und wie er hineinfuhr, blieben sie auch stehen, was oft komisch aussah.“ Wie wundervoll stimmt das zu „Berlin“! Man sieht sogar noch, „wie die Finger hineingefahren waren“, während das Haar auf „Leipzig“ diese Spuren weniger zeigt und, wenn auch nicht grade „steif und struppig“, so doch mindestens strähnig wirkt.

Die Maske von 1812 ist für unsre Wiedergabe so aufgenommen, daß sie Frimmels Einwände gegen „den Kontur“ und die Richtigkeit der Abmessungen widerlegen kann. „Berlin“ ist nur nahezu lebensgroß, — was Kloeber selbst sagte, ist also nicht allzu wörtlich zu nehmen — trotzdem war der Vergleich mit der Maske leicht, — er ergab bewundernswerte Übereinstimmung. Da unsre Bilder alle auf den gleichen Maßstab verkleinert sind, kann jeder ebenso leicht nachprüfen und braucht nicht weiter bevormundet zu werden. Nur noch eins: Frimmel erklärt die Nase für zu lang im Vergleich zur Mund- und zur Stirnpartie. Es ergibt sich aber, daß

sie bei Kloeber eher zu kurz als zu lang erscheinen kann! Zwei Umstände können übrigens die Entfernung vom untern Rand des Kinns bis zum Ansatz der Nase auf der Maske verkürzen: Beethoven preßt die Lippen zusammen, und die weichen Teile unter dem Kinn werden dabei nicht nur mit der Unterlippe hochgezogen, sondern noch durch Andrücken bei der Abformung nach oben gepreßt. Solche Fehlerquellen sind bei vergleichenden Messungen schwer genau zu berücksichtigen.

Ich breche ab und berichte später über äußere Bezeugungen der Glaubwürdigkeit „Berlins".

Mögen die Bilder nun für sich wirken, und die alten bekannten dem neuen bisher unbekannten den ihm gebührenden Platz freundlich einräumen!

2.

Nach Abschluß des Druckes ist mir noch der folgende Beleg zugänglich geworden. — Der Musikverlag Carl Simon, Berlin W. vertrieb (seit 1881; die Firma ist 1867 gegründet) eine Photographie nach „Leipzig" (Kabinettformat), auf deren Rückseite gedruckte Mitteilungen aufgeklebt sind, die auszugsweise Kloebers Niederschrift von 1863, und zwar, wie es fast sicher erscheint, seinem Entwurf entnommen sind. Wegen der vielen Abweichungen und der Seltenheit der Vorlage folgen sie hier wörtlich.

„Ludwig van Beethoven's Porträt, gez. 1817 von August von Kloeber. (Die Original-Kreidezeichnung ist im Besitz der Frau Prof. v. Kloeber in Berlin).

Als Zeugniß für die Ähnlichkeit und als Beleg der historischen Daten mag der Originalbrief des Malers vom 10. 11. 1863 an den Kgl. Musik-Dir. F. W. Jähns in Berlin hier sprechen.

Dieses Porträt entstand auf Veranlassung des Barons Skrbensky (v. Kloebers Schwager) 1817 in Beethovens Sommersitz Moedling bei Wien durch Vermittlung des Violoncellisten Dont, eines Freundes von Beethoven. [Von hier an kursiv:] *B. empfing mich mit den Worten: „Sie wollen mich malen, ich bin aber sehr ungeduldig", er sah sehr ernst aus, seine lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas stieren Blick nach oben, den ich gesucht habe im Bilde wiederzugeben, seine Lippen waren geschlossen, der Zug um den Mund nicht unfreundlich. Nach ungefähr 3/4 Stunden fing er an beim Sitzen unruhig zu werden, es war für mich daher Zeit im Malen aufzuhören, zwar mit der Bitte, daß ich morgen wiederkommen könnte. Da er hörte, ich wohne auch in Moedling, so sagte er: „Da können wir ja öfter zusammenkommen, denn ich kann nicht lange hintereinander sitzen." Auf Spaziergängen begegnete ich B. mehrere mal, — es war höchst interessant, wie dieser, ein Notenblatt und Bleistift in der Hand, öfter wie lauschend (obgleich er schon taub war) stehen blieb, auf und nieder sah und auf das Blatt Noten schrieb.* [Bis hier kursiv.] Das Oelbild für Baron Skrbensky ist mit dem Notenblatt in der Hand, wie in obiger Begegnung, gemalt; Die Zeichnung des vorliegenden Kopfes ist aber getreu nach der Natur. Als Beethoven die Zeichnung sah, bemerkte er, daß ihm die Auffassung der Haare so [fett gedruckt] **natürlich** erschiene, denn sie hätten ihn bisher immer so geschniegelt herausgegeben, wie man vor den Hofschranzen erscheinen müsse und so wäre er gar nicht. Auf Veranlassung Dehn's und anderer Musiker, welche B. noch im Leben gekannt hatten, wurde diese Zeichnung als die ähnlichste, welche von ihm existierte, zuerst 1838 [irrig für 1841] in Lithographie herausgegeben. B's Kleidung bestand aus einem lichtblauen Frack mit gelben Knöpfen (daher in der Kleidung die geringe Tiefe im Ton des Lichtdrucks), weißer Weste und Halsbinde, sehr englisirt [**Druckfehler für negligiert**]; seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, sein Haar wie blau an-

gelaufener Stahl, weil es aus dem Schwarz schon anfing etwas zu grauen, seine Augen graublau [!] und höchst lebendig, die Haut etwas pockennarbig. – Wenn sein Haar sich im Sturm bewegte, so hatte er wirklich etwas ossianisch-dämonisches. Im freundlichen Gespräch nahm er aber wieder einen gutmüthigen und milden Ausdruck an, wenn ihn nämlich dasselbe angenehm berührte. Jede Stimmung seiner Seele drückte sich augenblicklich in seinen Zügen gewaltsam aus. Musik-Verlag, Carl Simon, Berlin W. [auf der Bildseite: 58 Friedrichstr.] (Vor Nachdruck geschützt 1881)."

Diese Fassung des Berichts ist ungemein aufschlußreich. Die Abweichungen fast in jedem Satz gegenüber der endgültigen, gefeilten Form und der Anordnung des Stoffes sind in vielen Fällen bezeichnender, ursprünglicher und handfester, (z. B. der „etwas stiere Blick nach oben"), sodaß sich die Annahme verbietet, sie könnten, da doch gekürzt werden mußte, vom Abschreiber oder Überarbeiter herrühren („englisirt" wird man dem Setzer anrechnen müssen). — Der Verleger Simon mußte in der Wohnung der Witwe Kloebers photographieren, und es ist viel wahrscheinlicher, daß ihm dort ein Entwurf und nicht bei Jähns die letzte Fassung des Briefes vorgelegen hat. Sollte er aber den „Originalbrief" benutzt haben, (wofür das genaue Datum sprechen könnte), so glaube ich ihm doch wörtliche Benutzung, denn es ergäbe sich eher die Wahrscheinlichkeit, daß Kloebers ursprünglicher Text durch Jähns für die Veröffentlichung (Allgemeine Musikzeitung II, Leipzig 1864 S. 324) geglättet worden wäre. — Ich sehe also, ohne mit weiteren Gründen ermüden zu wollen, kein Hindernis, den Simon'schen Text als echt auszuwerten.

Dann aber werden mehrere meiner wichtigsten Schlüsse höchst erwünscht gestützt. Nur folgendes hebe ich als bedeutsam heraus.

1. Kloebers Bericht ist noch nicht vollständig und originalgetreu veröffentlicht.

2. „...zuerst 1838 [natürlich irrig für 1841] in Lithographie herausgegeben" — damit ist Thayers Annahme einer Lithographie von 1818, auf der Beethoven das Haar beurteilt habe, widerlegt; Beethoven hat „Berlin" gesehen; denn dessen Priorität vor „Leipzig" kann nach dem Vergleich mit der Lithographie von Neu als gesichert gelten.

3. „Das Ölbild für Baron Skrbensky ist mit dem Notenblatt in der Hand, wie in obiger Begegnung, gemalt; die Zeichnung des vorliegenden Kopfes ist aber getreu nach der Natur. Als Beethoven die Zeichnung sah usw." — Hier endlich kommen wir aus der Unklarheit über „Bild, Ölbild, Lithographie, Zeichnung, Kopf usw." heraus, und die oben vermutete Überarbeitung des Kloeber'schen Berichts durch Jähns gewinnt hohe Wahrscheinlichkeit! Erstlich: das Ölbild ist — wir dürfen wohl sagen — Komposition nach dem frischen Erlebnis in der Landschaft; an ihm wurde allem Anschein nach in den Sitzungen nicht gearbeitet. Dagegen kann nach Heun's Beschreibung („den Blick erhoben") die Zeichnung wohl verwertet, schwerlich aber getreu übernommen worden sein; — die Haltung des ganzen Körpers wird notwendig Änderungen bedingt haben. Aber zweitens: Völlig sicher ist nun, daß „der Kopf", die Zeichnung, also „Berlin" in den Sitzungen

nicht als Skizze, sondern als „Porträt“ gearbeitet und soweit gefördert wurde, wie es „Berlin“ jetzt noch zeigt!

4. Ich sage „Berlin“, während Kloeber 1863 ganz zweifelsfrei „Leipzig“ meinte, das für ihn lange — sicher seit 1841, — das „vollendete“ Bild war; dem er auch Neu's Lithographie gleichordnet. Nun, — ich antworte mit der Frage: „Wird ein Maler über das sprechen, was für ihn der erste Zustand eines Werkes war, wenn er das im Atelier vollendete Bild vor sich hat?“ Möglicherweise war auch „Berlin“ schon (nach 1841) in andere Hände übergegangen. Davon später!

5. „Auf Veranlassung Dehn's...“ Der Verleger Simon zitiert nicht aus dem ersten Druck des Berichts 1864 in der Allgemeinen Musikzeitung; denn dort fehlt diese Stelle. Er kürzt also entweder nach dem „Original-Brief“ an Jähns, oder, was mir näher zu liegen scheint, er benutzt den Entwurf. In jedem Fall, — und damit will ich das lange Nachwort schließen, — muß er als glaubwürdig gelten.

BEETHOVENS WOHNUNGEN IN WIEN

VON GEORG SCHÜNEMANN

Vor einiger Zeit erwarb die Preußische Staatsbibliothek von dem Wiener Antiquariat V. A. Heck ein handschriftliches Adressenverzeichnis Wiener Musiker. Auf 12 Blättern sind hier in alphabetischer Folge die Namen der bekanntesten Wiener Tonkünstler und Dilettanten zusammengetragen und mit kurzen Notizen versehen. Überall findet sich dabei die genaue Angabe der Wohnung. So heißt es z. B. Aigner Engelbert, T[onkünstler] und Dilett[ant] im Orgelspielen Landstraße 295; Aßmayer Ignaz — T. u. Klavier-Meister — roth. Igel usw. Prüft man die Angaben nach, so ergibt sich, daß das Verzeichnis zwischen die beiden Adreßbücher von Franz Heinrich Böckh (1821) und Anton Ziegler (1823) fällt, ja es scheint, als habe die Handschrift dem „Addressen-Buch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-Kammer-Theater- und Kirchen-Musikern“ von Ziegler unmittelbar als Unterlage und Vorarbeit gedient. Darauf weisen verschiedene Übereinstimmungen in den Adressen und Einzelbemerkungen aber auch Abweichungen und Änderungen, die deutlich zeigen, daß unsere verhältnismäßig kurze und zusammengedrängte handschriftliche Adressen-Sammlung nur die ersten Vorstudien für die spätere große Ausgabe bringt. Während in der Handschrift der Buchstabe A nur 3 Namen enthält, finden wir im Zieglerschen Buch 18 Adressen an dieser Stelle. Dafür gibt es wieder andere Eintragungen und auch Adressen in der Handschrift, die der spätere Druck nicht mehr aufweist. Das zeigt sich am deutlichsten beim Buchstaben B, bei Beethoven. In der Handschrift ist zu lesen:

Beethoven Josephst. Nro. 8. Döbling Alleegasse 135. Koth. Pfarrgasse 60.

Die ersten beiden Wohnungsangaben sind ausgestrichen. Aus der Eintragung geht zunächst hervor, daß der Schreiber unserer Handschrift, vielleicht Anton Ziegler selbst oder einer seiner Mitarbeiter, an der Sammlung der Adressen in den Jahren 1822 und 1823 gearbeitet und sich sehr genau nach den verschiedenen Wohnungen Beethovens erkundigt hat. Alle Wohnungen konnte selbst der gewissenhafteste Sammler nicht aufnehmen; sie wechselten so rasch bei Beethoven, daß ein Adreßkalender für jedes Jahr besondere Nachträge hätte bringen müssen. Seit Oktober 1820 hatte er in der Landstraßer Hauptstraße gewohnt und bis zum Frühling 1822 ausgehalten, dann wechselte er nach der Josephstädter Straße (Altlerchenfeld), nach Döbling, nach Baden bei Wien, nach der Pfarrgasse, nach Hetzendorf, Baden, und wieder nach der Landstraße (Ungargasse). Auch im Badener Kuraufenthalt blieb er nicht bei einer Wohnung, so daß wir in der Zeit eines einzigen Jahres (1822—1823) nicht weniger als 6 Wiener- und 3 Landwohnungen zählen. Unsere Handschrift gibt die Wiener Wohnungen nach Aufgabe des Landstraßen-Quartiers der Reihe nach an, ohne die Landwohnungen, die ja lediglich der Erholung und Kur dienen sollten, weiter zu berücksichtigen. An erster Stelle ist die Wohnung in der Josephstädter-Straße genannt, die Beethoven im Frühjahr 1822 bezog, an zweiter die Wohnung in Döbling, oder genauer in Oberdöbling in der Alleegasse 135 (vgl. Thayer, Beethoven IV, S. 280) und an letzter die in der Pfarrgasse Nr. 60, die Anton Ziegler als einzige in seinem Verzeichnis anführt. Unsere Handschrift schreibt: Koth. Pfarrgasse 60, und Ziegler: Kothgasse Nr. 60. Es handelt sich um die sogenannte „Windmühle", die nach den Forschungen eines Wiener Musikgelehrten heute den unteren Teil der Gumpendorfer Straße bildet. Das Haus und die Wohnung sind noch in altem Zustand erhalten. Beethoven wohnte hier bis zum Frühling des Jahres 1823. Das ergibt sich aus verschiedenen Briefen Beethovens an Diabelli, an seinen Bruder Johann und aus einem Zettel Beethovens mit der Adresse: „Kothgasse Nr. 60 erster Stock, links die Thüre" (Thayer, ebd. IV S. 363).

Diese Wohnung, die Schlösser als eine recht unfreundliche und verbaute Behausung beschreibt, in der auch noch Schindler untergebracht war, ist in Wien jetzt wieder entdeckt und nach den alten Hauseintragungen und Besitzverhältnissen genau beschrieben worden (es ist heute Laimgrubengasse 22). Beethoven arbeitete hier an der Missa solemnis und an den Entwürfen zur neunten Sinfonie.

Unsere Adressensammlung bringt noch andere interessante Notizen und Namen. Unter den Dilettanten erscheinen ein „bürgerlicher Zinngießer" als Violin- und Cellospieler, ein „k. k. Hofzahlamts-Kontrolor" als Paukenspieler, ein „Verpflegs-Assistent" als Bassist u. v. a.

Unter den Musikern trifft man Mitglieder der Hof- und Kammermusik, Sänger und Kirchenmusiker und schließlich auch mehr oder weniger bekannte Komponisten. Man liest die Adressen der „Obersten-Wittwe" De la Comte mit der Beischrift: „Tonsetzerin fürSpiano und Virtuosin", der Tonsetzer Jak. Phil. Riotte, Franz

Roser, Georg Edel u. v. a. An bekannten Musikern sind zu finden Carl Czerny (Kreuzerstr. 1006), Anton Diabelli, Franz Gläser, Gyrowetz (Minoritpl. 41), Anselm Hüttenbrenner, Conradin Kreutzer (Wimplingstr. 386 1. Stiege), R. G. Kiesewetter (Salzspr. 189) Mayseder, Ignaz Mosel, Pixis, Rossini (1086 neuer Markt), Salieri (Spiegelg. 1088), Schenk, J. Schuster, Simon Sechter, J. Seyfried, Umlauf, Jos. Weigl (Seilerg. Türkenkopf), Wranitzky u. a. Auch diese Eintragungen bestätigen, daß die Niederschrift der Adressen im Jahre 1822 angelegt wurde, denn in dieser Zeit war Rossini in Wien, und bei Sim. Sechter wird überdies hinzugefügt, daß er im Jahre 1822, also zur Zeit der Adressensammlung, 34 Jahre alt war.

Besonders interessant sind die Eintragungen bei dem Namen Schubert, die ich wörtlich hersetze:

> Schubert Ferd. Lehrer an der öffentl. Schule in Alt-Lerchenf[eld] T[onsetzer] 234.
> Schubert Fr.: Tonsetzer — Spiegelgasse — Göttweiherhof nächst Kochgasse bei Hr. Kaufm. Schober, Nro. 1089. 2 St[iegen].

Ziegler hat in sein Verzeichnis der „Tonkünstler und Dilettanten" Franz Schubert nicht aufgenommen, sondern ihn nur bei der „Gesellschaft der Musikfreunde" unter den „Herren" genannt. Als Adresse gibt auch er an: „wohnt in der Stadt, Spiegelgasse, Göttweiherhof." So gibt unsere Handschrift einen hübschen Einblick in die Wiener Musikwelt und ergänzt, berichtigt und bestätigt unsere Kenntnis von den Musikern und Musikliebhabern Wiens.

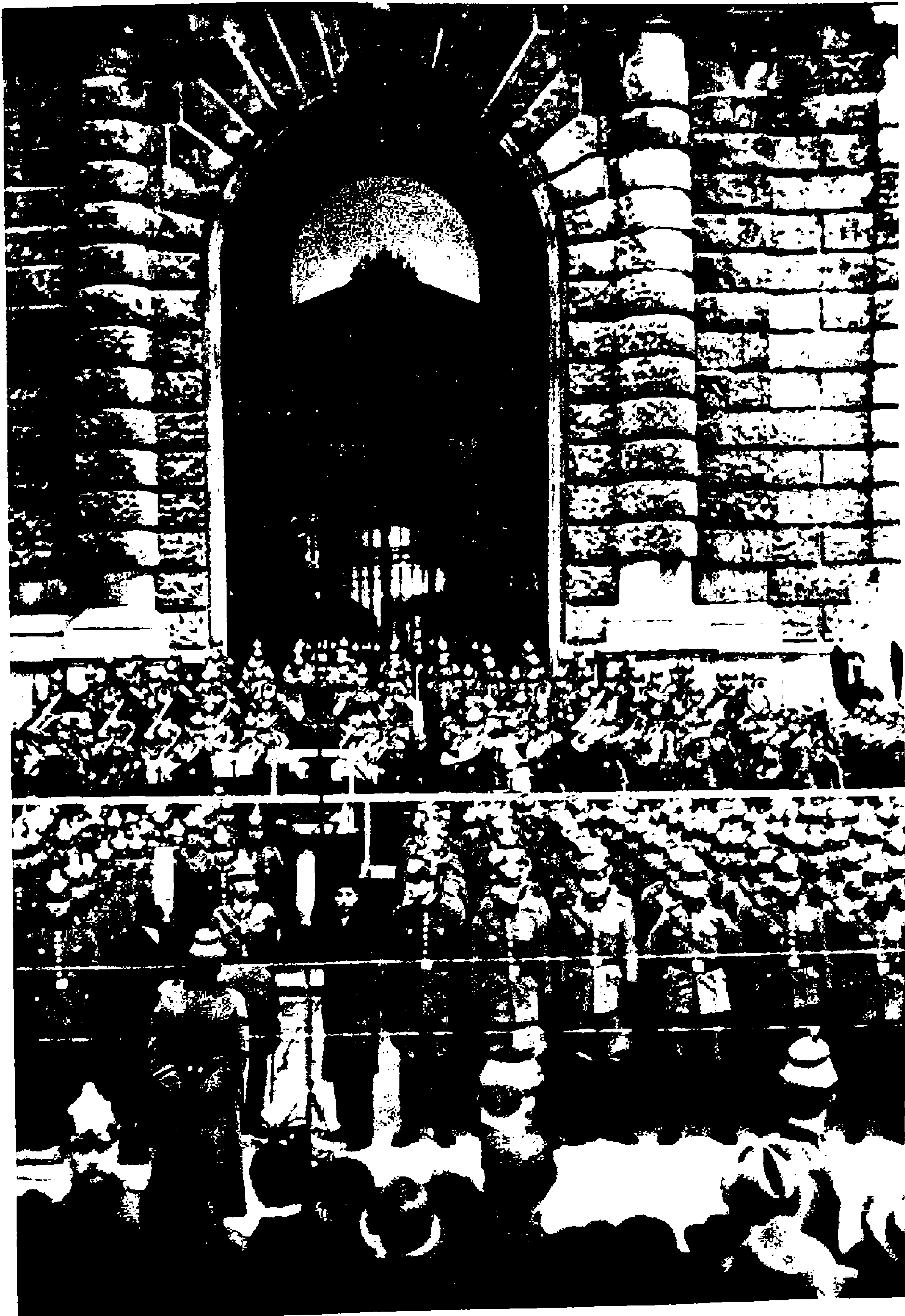
NIEDERSACHSENLIED UND RADETZKY-MARSCH

ERSTES GROSSKONZERT DER DEUTSCHEN POLIZEI IN WIEN AM 8. APRIL 1938

VON FRITZ CHLODWIG LANGE

In den hochgestimmten Wochen dieses welthistorischen Frühlings war es: das sangesfreudige Deutsch-Österreich war zu uns heimgekehrt, und Wien, die erinnerungsreiche Hochburg der deutschen Tonkunst, reihte sich wieder dem vielstimmigen Chor der Städte eines großdeutschen Reiches ein.

Es galt, das große Ereignis der Wiedervereinigung von Nord und Süd nun auch in seiner Bedeutung für die deutsche Musik zu begehen und Feierklänge anzustimmen, die vernehmlich und beziehungsvoll in allen Herzen widerhallten. Ein tönendes Freudenzeichen solcher Art war das erste Großkonzert der Deutschen Polizei am Abend des 8. April 1938 auf dem Heldenplatz in Wien. Auf Befehl des Chefs der Ordnungspolizei, Generals Daluege, spielten 200 Musiker der 5 Musikkorps der Deutschen Ordnungspolizei unter der Leitung von Hauptmann Wilhelm



250 Musiker und 3000 Sänger der Schutzpolizei auf dem Heldengedenkplatz in Wien. Aufnahme: Presse-Bild-Zentrale Braemer & Güll, Berlin SW 68



Blick auf den Heldengedenkplatz in Wien während der musikalischen Darbietungen der Schutzpolizei
Aufnahme: Presse-Bild-Zentrale Braemer & Güll, Berlin SW 68

Schierhorn. Sowohl die geschickt zusammengestellte Vortragsfolge, wie die treffliche Wiedergabe, die das unter General Dalueges anregungsreicher Förderung vielversprechend aufblühende deutsche Polizeimusikwesen in bester Form zeigte, wurde der Bedeutung des Tages in schöner, volkstümlicher Weise gerecht.
Eindrucksvoll schon das äußere Bild des weiten Halbrunds, in dem die Blocks der Kapellen und die tausend mitwirkenden Sänger aufgestellt sind. Keinen passenderen äußeren Rahmen für diese festliche Abendstunde hätte man sich denken können als die gewaltigen Bauformen des neuen Hofburgtrakts. Trotzdem Schneewind von den Bergen weht, ist der große äußere Burghof, der sich an den Heldenplatz anschließt, von einer etwa 20000 Menschen zählenden Menge erfüllt, die den Darbietungen dankbar und begeisterungsvoll lauscht.
Wie mit einer einzigen blitzartigen Bewegung heben die Bläser ihre funkelnden Instrumente, und schmetternd ertönen, die heroische Grundstimmung dieser Tage zum Klang werden lassend, die makellos geblasenen „Rienzi-Fanfaren". Die Freude über das sieghafte Geschehen, das in aller Herzen zittert, triumphiert dann in dem mit packender Steigerung zu Gehör gebrachten Marsch aus „Aida".
Haben diese beiden ersten „Nummern" den Hochgefühlen der allgemeinen Volksstimmung Ausdruck gegeben, so bringt die weitere Vortragsfolge eine beziehungsvolle Vereinigung preußisch-norddeutscher und österreichischer Weisen.
Zuerst hören wir den „Präsentiermarsch der deutschen Polizei" von Schierhorn. Diese prächtige, von wahrhaft soldatischem Geist erfüllte Komposition, die an beste altpreußische Marschüberlieferung, zumal an die Fridericianischen Vorbilder schöpferisch anknüpft, ist ein schöner Beweis dafür, daß die Entwicklung des preußisch-deutschen Militärmarsches in unseren Tagen besonders glückhafte neue Antriebe erhalten hat. Ein ausgezeichneter Einfall ist die Verbindung der eigentlichen

𝅗𝅥 = 80 M. M.
Klarinette in B (Orchester)
Signalhorn in B
Ordonnanz-Trommel

Marschweise mit den schmetternden Hornsignalen der Spielmannszüge. Es folgen der „Polizeimarsch Berlin" von Janßen, einem begabten Mitglied des Polizeimusikkorps Berlin, und der schmissige „Polizeimarsch Hamburg" von Schierhorn. Auf treffende Weise ist in diesem Defiliermarsch der Hanseaten das schwere, wuch-

tige Wesen der deutschen Küstenbewohner durch Melodie und Rhythmus gekennzeichnet. Einen auch äußerlich brillanten Eindruck machen die 10 Posaunen, die in diesem Marsche mitwirken.
Jetzt klingen andere, sprühendere Melodien und gleichsam elektrisierende Rhythmen auf: der unsterbliche „Radetzky-Marsch“ von Johann Strauß d. Ä., schönstes Beispiel klassischer österreichischer Marschmusik, und der ebenfalls von der typisch österreichischen, beschwingten Rhythmik erfüllte „Deutschmeister-Regimentsmarsch“ von Jurek üben ihre alte faszinierende Wirkung aus, ja, der begeisterte Beifall der vieltausendköpfigen Zuhörerschaft scheint ganz besonders dafür danken zu wollen, daß die norddeutschen Musiker diese wahrhaften Heimatweisen der deutschen Ostmark mit dem gleichen fröhlichen Temperament zu spielen wissen, wie die Kameraden „rund um den Stephansturm“.
Während einer Pause der musikalischen Vorträge kommen bedeutsamer Sinn und politischer Grundzug des Konzerts, sowie die kämpferisch festliche Stimmung der Zuhörer auf packende Art zum Ausdruck: bedeutsame Worte des Führers werden von einem guten Sprecher gesprochen, der auch schon vorher das Konzert mit einem Goethe-Spruch[1] eingeleitet hat.
Nun ertönen Lieder, richtige Soldatenlieder. Hauptmann Schmidt hat sie liebevoll einstudiert, und die tausend Stimmen der Sängergruppe singen sie tonschön und diszipliniert: „Regiment sein' Straßen zieht“, und „Wir ziehen über die Straße“, und „Wenn durch die Stadt die Soldaten marschieren“.
Und wieder erfährt das musikalische Österreich und der Genius der Stadt an der schönen blauen Donau eine klingende Huldigung von den norddeutschen Brüdern: der „Kaiser-Walzer“ von Johann Strauß entfaltet die zauberischen Wirkungen seines Singens und Klingens. Man hat oft und mit Recht Bedenken geäußert gegen das allzu reichliche Uminstrumentieren von Werken, die ganz aus dem Geiste des Sinfonie-Orchesters erfunden und empfunden sind, für das Militärorchester. Hier aber scheint es, als ob die Bearbeitung des Straußschen Walzers eigens dazu bestimmt sei, derartige Bedenken zu entkräften: so meisterlich werden die feinsten Streicherwirkungen von den Holzbläsergruppen der deutschen Polizeikapellen wiedergegeben. Österreichische Musikkenner erkundigen sich, was das für eine meisterliche „neue“ Instrumentation des bekannten Werkes sei, und sie erfahren, daß es eine alte Vorkriegs-Instrumentierung sei, die ein „preußischer“ Militärkapellmeister gefertigt habe. Die Hörerschaft lauscht übrigens der Wiedergabe des „Kaiserwalzers“ mit ganz besonders kritischer Aufmerksamkeit, aber bei jeder neuartigen „Nu-

[1] „Feiger Gedanken
Bängliches Schwanken
Weibisches Zagen,
Ängstliches Klagen
Wendet kein Elend,
Macht dich nicht frei.

Allen Gewalten
Zum Trutz sich erhalten,
Nimmer sich beugen,
Kräftig sich zeigen,
Ziehet die Arme
Der Götter herbei.“

ance", bei jedem „Drücker" und bei jeder bewußten Temposchwankung bezeugt sie auch ihr dankbares Verständnis durch spontanen Beifall. Als am Schluß der Applaus sich durchaus nicht beruhigen will, wird Schrammels „Wien bleibt Wien" als Zugabe angestimmt, worauf sich nun erst recht ein wahrer Begeisterungssturm erhebt. Nach zwei Märschen für Fanfarentrompeten und Kesselpauken, die bei einer höheren Postierung der Pauker vielleicht von noch größerer äußerer Wirkung hätten sein können, hat dann der Schierhornsche „Fanfarenmarsch über das Niedersachsenlied", gesetzt für Gesamtorchester, Fanfaren, Kesselpauken und Soldatenchor, großen Erfolg. Wie die Grothesche Melodie „Von der Weser bis zur Elbe" mit den Mitteln des Militärorchesters und des Männerchors zu großen symphonisch-vokalen Wirkungen echt künstlerischer Prägung ausgestaltet ist, verdient uneingeschränkte Zustimmung, und dieser Ansicht scheinen auch die Hörer zu sein, die sichtlich von dem Tonstück gepackt sind.

Den Abschluß der Vortragsfolge bildet der „Badenweiler-Marsch" mit Chor-Trio von Fürst, der nun auch in Deutsch-Österreich schon als der Marsch des Führers bekannt ist. Beim Klange seiner charakteristischen Rhythmen ziehen Fackelträger aus der Neuen Burg und zugleich oben auf der Ballustrade auf. Dieser malerische Anblick und die von der Menge angestimmten Nationalhymnen krönen den Abend. Es ist ein ergreifender Eindruck, wie die Tausende mit zum Deutschen Gruß erhobenem rechten Arm die Kernlieder des großdeutschen Reiches anstimmen. (Die Österreicher, die bisher gewohnt waren, die Hymnen langsamer und empfindungsvoll-liedmäßig zu singen, lernten jetzt das soldatisch-straffe Tempo kennen, das uns geläufig ist und siehe da: es schien ihnen gut zu gefallen.)

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur:

Der Arbeitskreis für Hausmusik in Österreich vor der Wiedervereinigung mit dem Reich

Zweierlei Gefahren können einem Volkstum drohen: innere Krankheit und Auflösung, rassenmäßige Zersetzung einerseits, oder aber Unterdrückung durch eine äußere Macht, die sich auf Polizei und Bajonette stützt. Im Grunde ist nur die erste wirklich ernst zu nehmen und wehe einem Volke, das ihr nicht stark und zielbewußt begegnet! Die zweite kann einem innerlich gesunden Volkstum nicht nur nichts anhaben, sie wirkt vielmehr immer aufrüttelnd, stärkend und belebend.

Dafür liefert der sudetendeutsche Volksstamm den besten Beweis. Es ist kein Zufall, daß neben seinem langen, erbitterten Kampf um die volksmäßige Existenz eine volksbewußte, sicher geführte und erfolgreiche Kulturarbeit einhergeht, die nicht nur dem Stamm, sondern dem ganzen großen deutschen Volk zugute kommt. Es braucht uns nicht zu wundern, daß der unbestrittene Führer der neuen deutschen Singbewegung, Walther Hensel, Sudetendeutscher ist und daß gerade er das Volkslied in seiner tiefsten Bedeutung als das Lied erkannte, das das Volk zum Volke macht, auch nicht, daß die erste Singwoche des deutschen Volkes in einer deutschen Sprachinsel Mährens abgehalten wurde.

Einen kleinen Beweis für die Richtigkeit des obigen Satzes bildet aber auch die Entwicklung des Arbeitskreises für Hausmusik in Österreich in den Jahren einer planmäßigen Unterdrückung

des Deutschtums in der Ostmark. Davon will ich Einiges erzählen.

Schon die ersten Anfänge geschahen in einer Kampfatmosphäre, die mit dem traulich-idyllischen Begriff „Hausmusik" in einem beträchtlichen Gegensatz stand. Unsere erste Arbeitszeit vereinigte 14 Teilnehmer, darunter zwei Sudetendeutsche, in Altenberg bei Linz, zu Ostern 1934. Es war die Zeit des erbittertsten politischen Kampfes. Ungezählte Volksgenossen schmachteten in den Gefängnissen, oder waren ihrer Existenzgrundlage beraubt, nur weil sie als Deutsche fühlten und handelten! Wer als Nationalsozialist bekannt war, galt den Behörden und den „Vaterländischen" als vogelfrei und wer der Freund eines Nationalsozialisten war und nur mit ihm verkehrte, galt ebenfalls als Nationalsozialist mit allen polizeilichen Folgen. In dieser Zeit wäre es sicher bequemer gewesen, in den eigenen vier Wänden Hausmusik zu treiben, um die „bösen Zeiten" zu vergessen und nicht unliebsam aufzufallen. Wir wußten aber: wenn je deutsche Menschen des deutschen Liedes bedurften, dann waren es wir Österreicher in dieser Zeit der Not. So traten wir hinaus in die Öffentlichkeit, im Bewußtsein unserer Aufgabe, ohne ästhetische oder sonstige bürgerliche Beweggründe, wie vielleicht der Name unseres „Vereines" vermuten ließ, der uns übrigens durch seine Harmlosigkeit große Dienste geleistet hat, die Blicke der Behörden von uns abzuziehen.

Während der zweiten Arbeitszeit zu Pfingsten 1934, wieder in Altenberg, stand der Lehrer Hermann Derschmidt wegen „nationalsozialistischer Umtriebe" in Disziplinaruntersuchung. Er hatte die örtliche Vorbereitung der Sing- und Spieltage durchgeführt und so waren wir alle mitsamt unserer Arbeitszeit hochverdächtig. Im Gemeindehaus haben wir brav musiziert und auch schöne alte heilige Lieder gesungen, im Walde aber klangen, abseits von den übrigen Menschen die Kanons auf:

„Frei auf deutschem Grunde walten
Laßt uns nach dem Brauch der Alten;
Seines Segens selbst uns freun,
Oder unser Grab ihn sein."

„Der Teufel soll versinken,
Die Mannlichkeit soll blinken,
Das deutsche Reich bestehn,
Bis Erd und All vergehn."

„Und reitet Tod und Teufel mit,
Ihr Brüder, wir verzagen nit,
Wir siegen doch!"

Noch war unser Kreis klein und im Wesentlichen auf Oberösterreich beschränkt. Wir bemühten uns, das zu ändern. Die Weihnachtsarbeitszeit 1934 zu Scharnstein im Almtal brachte uns darin ein Stück weiter: wir schufen wertvolle Verbindungen mit den Steiermärkern, von denen wir zu unserem Staunen hörten, daß sie schon längst großzügig und in unserem Sinne Kulturarbeit leisteten. Wir wußten nur nichts voneinander.

Im darauffolgenden Frühjahr knüpften wir ein festes Band mit den Tirolern. Ich hatte damals über den Innsbrucker Guitarrenlehrer Fritz Engel ein „vernichtendes" Urteil gehört: Fritz Engel mache sich in seinen Fachkreisen überaus unbeliebt, er spiele nur mehr Bach oder Ähnliches auf der Guitarre. Das veranlaßte mich, dem mir völlig fremden Menschen zu schreiben und ich gewann dadurch meinen treuesten und fähigsten Mitarbeiter.

Zu Pfingsten 1935 leitete ich in Wildmoos, inmitten der wunderbarsten Nordtiroler Bergwelt, eine Arbeitszeit mit 42 Teilnehmern, die so einmalig schön verlaufen ist, daß sie sicher Allen unvergeßlich bleiben wird. Das Gemeinschaftserlebnis wurde in seltener Stärke herbeigeführt und niemand konnte sich ihm entziehen. Im Mittelpunkt des Erlebens stand das deutsche Lied, als Krönung „De Barg" von Claudius-Hensel:

„Wi sünd de Barg vun swor Gewicht,
De grote Barg mit groff Gesicht,
De Barg, den keen verslepen kann,
Un spann he dusend Peer ok an: Volk.

Wi sünd de Barg, de jümmer weer.
Kenn Tid un Stünn de kriggt em mör.
Kenn Well un Water spöhl em aff,
Wi sünd de Eer ehr letztes Graff: Volk.

In düssen Barg, ganz deep darbinn'
Door is en Kamer, swor to finn',
dor is en Dör, dor is en Deel.
Dor sitt en Seel, dor lurt en Seel: Volk.

Sprüng all dat Slott? Güng all de Dör?
Klüng dat all her? Klüng dat all her?
Süng all de grote Melodie:
Stah op, stah op, din Seel is fri, Volk?

Dat lät meist so. Dat lät meist so.
O Dör, gah blot nich wedder to!
De Barg de rullt. De Barg de bewt.
Dat rut dat Lewen, dat he lewt: Volk!

Wen hat es nicht erschüttert, als am Schluß der Arbeitszeit, wie ein Schwur, in langgezogenen leeren Quinten, das Wort „Volk" hinausklang, über den See, in die Lärchenwälder, und wie dann der Ruf als vielfältiges Echo von den Felswänden zurücksprang?

Im Sommer 1933 riefen wir zum erstenmale zu einer großen Singwoche auf, zu der Menschen aus allen Gauen Österreichs eingeladen wurden. Diese erste große Singwoche hielten wir in Murau in Obersteiermark. Ich teilte mich in die Leitung mit Fritz Kelbetz-Graz. Diese Woche brachte die Teilnehmer aus den verschiedenen Ländern einander nahe, voraus die Steiermärker, Tiroler und Oberösterreicher und so wurde innerlich und äußerlich die Gründung des Arbeitskreises für Hausmusik in Österreich vollzogen. Äußerlich auch in aller Form, wie es das Vereinsgesetz vorschrieb. Die Führung wurde mir übertragen und ich glaube, meine Pflicht nach bestem Wissen und Können erfüllt zu haben. Die Leistung wäre aber gering geblieben, wenn sich nicht eine beträchtliche Zahl verantwortungsbewußter Männer (und auch Frauen) mit ihrer ganzen Kraft in unsere Reihen gestellt hätte. Sie halfen entscheidend mit und ihnen sage ich hier, ohne ihre Namen im Einzelnen anzuführen, herzlichen Dank. Sie sind alle am 13. März 1938 durch des Führers Tat belohnt worden.

Von der Murauer Singwoche an ging die Entwicklung des Arbeitskreises für Hausmusik in Österreich stetig und unaufhaltsam weiter. Es ist schlechthin unmöglich, in diesem Rahmen die einzelnen Unternehmungen aller Gruppen aufzuzählen und zu würdigen. Die Mitgliederzahl wuchs bis gegen 800, die Zahl derer, die durch unsere Singwochen und Arbeitszeiten, offene Singstunden, Singkreise, Hausmusikabende u. a. irgendwie erfaßt wurden, geht in die Tausende.

Die großen Singwochen der Jahre 1936 und 1937 müssen aber doch noch kurz erwähnt werden. Die erste davon, unter der Leitung von Oskar Fitz, führte Teilnehmer aus allen Gauen Österreichs und solche aus Sudetendeutschland, Polen und der Schweiz zusammen. Die Woche war durch die Persönlichkeit des Leiters sehr lebendig und erfolgreich. Einige Sätze aus einem Bericht über diese Sing- und Spielwoche, der in der damals gebotenen vorsichtigen Form gehalten werden mußte, mögen das belegen:

„Die Chorarbeit zeigte erfreuliche Erfolge. Das durchschnittliche Können der Teilnehmer war recht bedeutend, obwohl sie aus allen Berufsschichten herkamen und fast die Hälfte zum erstenmal auf einer Singwoche war... Auch das Orchesterspiel zeigte gute Fortschritte im Können der Einzelnen und mancher Kritiker, der unserer Arbeit mißgünstig die Großzüchtung des üblen Dilettantismus vorwarf, wäre verstummt, hätte er nur die Singwoche besucht und die Spielstunden und Hausmusikabende miterlebt!

Der Schlußabend brachte eine Klarstellung des Sinnes und der Kultursendung des Arbeitskreises für Hausmusik in Österreich. Neben der unermeßlichen äußeren Not gilt es, eine innere Not zu sehen, die letzten Endes der Ursprung der äußeren ist: die Entwurzelung der Menschen von Heimat und Boden und Volkstum, ihre Entfremdung vom Arteigenen, die materielle Selbstsucht, der schwindende Glaube an letzte Werte, die nicht gemessen, gewogen und — bezahlt werden können. Nur dieser Glaube verleiht uns die nie versagende Kraft zum Leben und Kämpfen und die Zuversicht, daß die verschüttete Volksseele allen Gewalten zum Trotz sich zu neuem, kräftigem Leben entfalten wird." Und wieder klang das wuchtige Bekenntnislied: „De Barg" auf!

Im August 1937 kam Walther Hensel nach langen Jahren zum erstenmal wieder nach Österreich, um eine Singwoche zu leiten. Zum erstenmal nach dem Juli-Abkommen von 1936 durften wir einen „lästigen Ausländer" zur Leitung einer Singwoche einladen! Aber auch das wurde uns übel angekreidet und trug uns einen zwei Spalten langen Hetzartikel im berüchtigten

„Sturm über Österreich“ vom 1. August 1937 ein, mit der Überschrift „Übertriebener Kulturaustausch“. Wie kann man aber auch einen Mann zur Leitung einer Singwoche nach Österreich einladen, der eine Hymne „Dem Führer“ (Will Vesper) vertont hat und in der gesungen wird:

„Herzog des Reiches, wie wir es meinen,
Bist Du schon lange im Herzen der Deinen.“

Immerhin, die Singwoche hat stattgefunden, wenn auch unter Bewachung eines Vertreters der „Vaterländischen Front“, den wir uns gefallen lassen mußten. Daß das deutsche Volkslied unter der kundigen Führung Walther Hensels auf alle Teilnehmer trotzdem tief wirkte, konnte er nicht verhindern und was er sich beim Hören des Schlußkanons der Woche („Feiger Gedanken / Bängliches Schwanken“) gedacht hat, haben wir nie erfahren. Wahrscheinlich hat er ihn nicht verstanden.

Eine wesentliche Hilfe für unsere Arbeit bildeten die „Mitteilungen“, die seit 1935 in etwa zweimonatlicher Folge erschienen und die Aufsätze, Berichte, Aufrufe, Spielmusikberatung u. a. enthielten, denen vielfach auch Notengaben beigelegt waren. Sie wurden in mühevoller Arbeit mit der Hand vervielfältigt und hergestellt und erst 1938 trat an ihre Stelle eine österreichische Ausgabe von „Lied und Volk“, die, um den Bestand des Arbeitskreises für Hausmusik in Österreich nicht zu gefährden, unter „Zensur“ gestellt wurde. Es ist uns eine große Genugtuung, daß nur drei Hefte der Österreichischen Ausgabe von „Lied und Volk“ notwendig waren. Im vierten Heft konnte ich schreiben: „Wir haben Tage maßloser Freude und geschichtlicher Größe erlebt. Unser Führer ist zu uns nach Deutschösterreich gekommen und hat uns von einem unerträglichen Druck befreit ...“.

Der Arbeitskreis für Hausmusik in Österreich hat in der Zeit der Unterdrückung und der Not sein Werk getan. So besteht auch kein Zweifel, daß er in Zukunft in gleicher Weise seine Aufgabe erfüllen wird. Der Wille dazu wurde in dem genannten Aufruf vom 16. März 1938 klar zum Ausdruck gebracht: „Für uns gilt nun: Unsere Verpflichtung unserem deutschen Volkstum gegenüber darf keine Grenzen kennen! Jeder von uns muß jetzt mit ganzem Krafteinsatz und mit unerschütterlichem Pflichtbewußtsein in unseren Reihen mitarbeiten und helfen, die Aufgaben zu erfüllen, die uns weiter erwarten, die Aufgaben als Ostmarkdeutsche, die uns der Führer vor wenigen Tagen aufgetragen hat!“

Joseph Bacher

Das musikalische Schrifttum

MUSIKAUSGABEN

Fünf Jahre kultureller Aufbauarbeit: Liedsammlungen und -ausgaben seit 1933

Die Besprechung einer Reihe neuerer Volksliedausgaben, deren Auswahl in keiner Weise Vollständigkeit erstrebt, will andeuten, welche Kräfte bei der Volksliedarbeit am Werke sind, welches Liedgut aus dem Besitztum des Volkes gesammelt worden ist und welche Literatur für die Volksliedarbeit zur Verfügung steht; diese Besprechung mag sich in einzelnem zu einer Schau in die Problematik der Volksliedsammlung und -ausgabe gestalten. Wenn die seit dem Jahre 1933 erschienenen Sammlungen betrachtet werden, muß das zwangsläufig in der Blickrichtung geschehen, wie sie zur kulturpolitischen Arbeit der Gegenwart stehen, zu den gegenwärtigen Aufgaben der Musikerziehung und Musikpflege.

I

Landschaftliche Liedersammlungen

Bei den Landschaftsausgaben stehen Sammlungen landschaftlich gebundener Lieder neben Liederbüchern, die für die einzelnen Stämme und Landschaften bestimmt sind. Man kann diese Veröffentlichungen nach ihrem Arbeitsweg, ihrem Ziel und der Art ihrer Auswahl des Materials in drei Gruppen scheiden: Sammlungen, die allein das der Landschaft und dem Volksstamme urtümliche, an Stamm und Landschaft gebundene Liedgut aufnehmen; Sammlungen, die einen mehr oder weniger umfassenden Querschnitt durch das im Bezirk des Stammes volksläufige Liedmaterial bringen; Sammlungen (überwiegend Schulliederbücher), die ihre Literatur aus bodenständigem, volksläufigem und

allgemeinem Liedgut bestreiten. In der Sichtung und Scheidung von bodenständig-volkhaftem und volksläufigem Liedgut sind für diese Ausgaben verschiedenartige Begriffsfetzungen vom Wesen des Volksliedes maßgebend. Eine Gruppe von Sammlern und Herausgebern betrachtet als Volkslieder alles, was gegenwärtig in der Landschaft gesungen wird; entscheidend für die Zugehörigkeit zum Volkslied ist ihr die weite Verbreitung der Worte und Weisen, und ihre Auswahl geht infolgedessen nicht selten von einer Häufigkeitsstatistik aus. Im Gegensatz dazu sucht die Gruppe volkskundlich ausgerichteter Sammler und Herausgeber den Maßstab für die Artung der Volkslieder und mithin für die Auswahl der Lieder in ihrer brauchtümlichen Verwurzelung und lebensmäßigen Bezogenheit; sie rückt demgemäß das Lied nicht als absolutes Kunstprodukt in den Vordergrund, sondern den Träger des Liedes und damit die Formen seiner Lebendigwerdung. Das Ergebnis beider Betrachtungsarten und Sammelmethoden muß naturgemäß so verschieden sein, wie die Trägerschichten verschieden sind, von denen das Liedgut übernommen oder auf die es bezogen wird. Bei einer Sammlung des Liedgutes nach dem Gesichtspunkt der Häufigkeit des Vorkommens und der weitesten Verbreitung der Lieder rückt das im 19. Jahrhundert volksläufig gewordene Lied in den Mittelpunkt der Sammlungen, während das ältere Liedgut auf einige Gebiete wie etwa Balladen und geistliche Lieder beschränkt bleibt. Bei einer Sichtung nach der brauchtümlichen Verwurzelung und lebensmäßigen Bezogenheit stehen altes und neues Liedgut in einer organischen Einheit gemäß dem Gesetze des volkhaften, brauchtümlichen Geschehens, das Altes an Neues bindet. Gewiß sind die alten Lieder zumeist von Vertretern der alten Generation übernommen und aufgezeichnet worden; sie werden aber, nach der Bezogenheit zum Volksleben und Brauchtum betrachtet, zu einer Forderung an die Gegenwart und nicht zuletzt an die, die durch die Sammlung und Herausgabe von Liedern des Volkes mit der Volksliedarbeit der Volkstumsarbeit zu dienen berufen sind. Es ist bezeichnend, daß eine Diskrepanz zwischen Alt und Neu kaum besteht bei den auslandsdeutschen Volksgruppen, deren Liedgut nationales Besitztum in lebendiger Tradition bedeutet, deren im Abwehrkampf befindliches Volkstum die Kräfte der Gegenwart aus der Bezogenheit zur Vergangenheit stetig erneuert, und deren Volksleben den Einflüssen der Verstädterung in geringem Maße unterlegen ist.

Beim landschaftlich und stammesmäßig gebundenen Volkslied ist die Frage nach seiner brauchtümlichen Verwurzelung entscheidend für die Erkenntnis seiner Echtheit und Werthaftigkeit. Es ist deshalb nicht nur eine Forderung der wissenschaftlichen Volksliedkunde, sondern eine Wesensfrage des Volksliedes und der Volksliedarbeit überhaupt, daß Aufzeichnungen und Ausgaben von Volksliedern Angaben über die Träger der Lieder bringen und die Bezogenheit des Liedgutes zu den Lebensformen (Spiel, Arbeit, Tanz, Ansingen, Umgang usw.) andeuten. Denn gerade die in der Landschaft gebundene Volksliedarbeit liegt nicht in der Vermittlung eines absoluten Liederschatzes, sondern in der Stärkung, Bewahrung und Erneuerung der Formen, nach denen sich das Liedgut mit dem Leben verbindet. Die Feststellung der Herkunft der Lieder allein ist nicht ausreichend. Auch die sogenannten praktischen Liedersammlungen können und müssen zu einer „Soziologie" des Volksliedes ihren Beitrag leisten.

Die seit 1933 erschienenen landschaftlichen Liedersammlungen halten sich im allgemeinen frei von jenem Typ des sogenannten Heimatliedes, das durch die Vereinsdichtung oder vom Preisausschreiben her ins Volk getragen worden ist und zumeist mit pathetischer Überhöhung und sentimenthafter Übersteigerung auf ein Erleben bezogen wird, statt aus dem Erleben heraus gestaltet zu werden. Auch die in der gleichen Weise geformten Standeslieder sind fast völlig zurückgedrängt zugunsten eines Liedgutes, das aus gesundem Standesbewußtsein hervorgeht.

Beim Vergleich des Liedgutes der Landschaften und Stämme, das die Sammlungen verzeichnen, mag zweierlei besonders auffallen: der organische Vorgang des Zersingens und die Verschwisterung von Singweisen zu Wortformungen des gleichen Stoffgebietes. Wenn sich etwa die brauchtümlichen Umgangslieder und Rätsellieder, die Wunschlieder oder die Wettstreitlieder wie die von Wasser und Wein bei den verschiedenen Stämmen mit eigener Formung des gleichen Stoffes vorfinden, tritt jenes Urgesetz

des volkhaften Geschehens zu Tage, das das Bleibende im Wandelbaren darstellt. In solchen Liedern besteht ein kraftvolles Gegengewicht gegen das Modelied, das im beziehungslosen Wandel seine Formung gewinnt.

Von neu erschienenen Liedersammlungen aus dem niederdeutschen Sprachgebiet liegen vor: **Plattdeutsche Volkslieder**, gesammelt von Rudolf Möller (Hamburg 1933, Quickborn-Verlag, 109 S.); **Fröhliche Volkslieder des Niederdeutschen**, zusammengestellt von Heinz Hamm, 3. Auflage (Hamburg 1936, Otto Meißners Verlag, 31 S.); Max Kuckei, **Volkslieder aus Dithmarschen** (Heide 1936, Westholsteinische Verlagsanstalt und Verlagsdruckerei Boyens & Co., 71 S.); Gerhard Maaß, **Kleine Musiken nach plattdeutschen Volksweisen** (Wolfenbüttel und Berlin 1937, Georg Kallmeyer Verlag, 40 S.); **Niederdeutschland, Lieder unserer Zeit**, herausgegeben von Bernhard Iversen, Gustav Schlüter und Peter Schmidt (Plauen i. V. o. J. [1936], Verlag Günther Wolff, 192 S.). Die letztgenannte Sammlung, mit besonderer Rücksicht auf den Schulgebrauch zusammengestellt, will eine Zusammenfassung des im niederdeutschen Raum lebendig wirkenden Liedgutes sein. Mit dieser Zielsetzung rückt sie ab von jener Literatur, die aus der Beharrung an modischen Liedformen haften geblieben ist, ohne lebendiges Gut zu sein, und damit findet sie eine organische Verbindung zwischen dem alten Liedgut, dem in Niederdeutschland heimischen Spiel-, Tanz- und Scherzlied und den Liedern der jungen Generation, von denen freilich das Schaffen Hans Baumanns unberücksichtigt geblieben ist. Rudolf Möllers Sammlung plattdeutscher Volkslieder ist besonders wertvoll mit den Liedern „Ut ole Tieden", die das niederdeutsche Taglied, die Ballade, den Leich, das Wunschlied, das politische Lied und das alte Liebeslied darbieten; leider werden die Kontrafakturen nicht namhaft gemacht. Möllers Bestreben, durchgehends plattdeutsche Wortformen in möglichst druckreifer Fassung darzubieten, läßt allerdings den Vergleich mit anderen Quellen notwendig werden. Max Kuckeis Beiträge zum dithmarsischen Volkslied bringen neben einer Übersicht über die in Dithmarschen literarisch bezeugten Lieder und einem durch seine Haltung ausgezeichneten Überblick über Wesen und Werden des dithmarsischen Volksliedes eine Fülle wertvollen brauchtümlichen Lied- und Spruchgutes, leider ohne Beigaben von Singweisen. Heinz Hamm vereinigt mit seinen Fröhlichen Volksliedern des Niederdeutschen eine Reihe größtenteils weitbekannter Scherzlieder in einer handlichen und wohlfeilen Ausgabe. Wenn die in fünf Folgen von ein- bis vierstimmigen Sätzen aufgebauten kleinen Musiken von Gerh. Maaß im Zusammenhang mit den Volksliedausgaben genannt werden, so deshalb, weil sie eine Art der Liedbehandlung aufweisen, die das Wesen der Melodien in der Art des Satzes widerspiegelt, ohne die Persönlichkeitsformung zu nivellieren.

Aus dem Volksgut der niederrheinischen Landschaft schöpfen Karl Gablings und Franz Matenaar mit ihrer Sammlung **Lieder und Sprüche aus dem Leben und Brauchtum am Niederrhein** (Kleve 1936, Verlag Fr. Boß Wwe., GmbH., 196 S.). Leider fehlen auch dieser Sammlung, die u. a. volkhafte Ansingereime und Kindersprüche verzeichnet, die Singweisen.

Ein in den Grundzügen einheitliches Bild vermitteln die in der Reihe „Landschaftliche Volkslieder mit Bildern und Weisen" als Heft 20 und 29 erschienenen Sammlungen von Liedern aus zwei nach ihrer Lage und ihrer Struktur grundverschiedenen Landschaften: **Volkslieder aus den beiden Mecklenburg** mit Bildern und Weisen, mit Unterstützung des Deutschen Volksliedarchivs aus den Sammlungen der Mecklenburgischen Volksliedkommission und Richard Wossidlos herausgegeben von Johannes Gosselck und Friedrich Siems (Rostock 1933, Carl Hinstorffs Verlag, 107 S.), und **Luxemburgische Volkslieder** mit Bildern und Weisen, herausgegeben von Mathias Thill (Luxemburg 1936, Verlag P. Linden, 78 S.). Das hier vereinigte Liedgut wird in allen seinen Gruppen von einheitlicher Stilistik bestimmt, wobei dahingestellt bleiben muß, ob mit diesen Sammlungen das Wertvollste und Charakteristische des landschaftlichen Liedgutes erfaßt werden konnte und ob die überraschende Gleichstimmigkeit einen Typus darstellt oder nur eine im weitest verbreiteten Liedschatz vorherrschende Modeerscheinung.

Einen Überblick über die gebräuchlichen Typen des im 19. Jahrhundert volksläufig gewordenen Liedes vermittelt die als Heft 17 der Reihe „Landschaftliche Volkslieder" erschienene Sammlung Thüringische Volkslieder mit Bildern und Weisen, herausgegeben von C. Hartenstein (Weimar 1933, Verlag von Hermann Böhlaus Nachfolger, 88 S.). Weiter gespannt ist der Rahmen des thüringischen Volksliedes in einem von Günther Kraft herausgegebenen Heft „Singendes Land. Volkslieder aus Thüringen" (Wolfenbüttel und Berlin 1936, Georg Kallmeyer Verlag, 10 S.), das ältere Aufzeichnungen und eigene Aufnahmen des Herausgebers mit besonderer Bezogenheit zum Brauchtum darbietet und eine wertvolle Grundlage für die landschaftsgebundene Singarbeit zu bilden vermag.

Eine Auswahl aus dem fränkischen Liedgut gibt das 18. Heft der Reihe „Landschaftliche Volkslieder" Fränkische Volkslieder, herausgegeben von Stephan Ankenbrand (München 1933, Verlag Knorr & Hirth GmbH., 80 S.), in dem zwei Gattungen besonders hervortreten: das Liebesabschieds-Lied und das die Mitte zwischen Ballade und Moritat haltende dramatisierte Erzähllied. Ein Vergleich mit den Fassungen Ditfurths zeigt, daß das Zersingen allverbreiteter Lieder in der Landschaft nicht wesentlich weiter vorgedrungen ist; gegenüber Ditfurth scheint, falls Ankenbrands Sammlung auf einen umfassenden Überblick abzielt, eine Verengung der Liedbezirke eingetreten zu sein. Eine Sammlung alter und neuer deutscher Volkslieder und Weisen des Odenwalds, Spessarts, der Rhön und des Frankenlandes, dem Volke abgelauscht, aufgezeichnet und wiedergeben von K. J. Scheuring (2. Folge Aschaffenburg 1932, Ma-Mä-Mee-Main-Verlag, 103 S.) gibt als Auswahl aus etwa 400 gesammelten Liedern ein im Positiven und Negativen aufschlußreiches Bild über die Struktur des Singens dieser Landschaften etwa mit der starken Verbreitung von Bänkelsangmotiven oder mit der Umwandlung von hochzeitlichen Ansingeliedern zu moralisierenden und literarisierenden Produkten. Ein Schwäbisches Liederbuch, herausgegeben von Gustav Wirsching (Kassel 1938, Bärenreiter-Verlag, 96 S.), mag in seiner Zielsetzung und seinem Inhalt mit zwei Sätzen aus Wirschings Vorwort charakterisiert werden: „D' Schwobalieder sind oft weich ond innig, aber de richtige sind nie ‚sentimental' ... D' Schwobaliedla sind kei Spielzeug, sondern a Vermächtnis." Wertvolles Gut erwächst diesem schönen Liederbuch durch die Einbeziehung von Liedern der Sathmarschwaben nach der Sammlung von Hugo Moser. Ein Büchlein Volkslieder aus dem Schwabengau, herausgegeben im Auftrag des Schwäbischen Kreistags in Augsburg von Alfred Weitnauer mit Bildern von Paul Keck (Lindau a. B. o. J., Verlag Joh. Thom. Stettner, 50 Nr.) stellt neben bekannte Liebes- und Tanzlieder eine Gruppe neuerer Lieder „im Volkston" und eine Reihe von Liedern des 18. Jahrh., die hier aus der Zeitschrift für Gesellschaftswissenschaft und Landeskunde „Deutsche Gaue, Kaufbeuren" weiter zugänglich gemacht werden. Ein schmales Heft Altbraunschweigische Volks- und Soldatenlieder (Wolfenbüttel und Berlin, 2. Auflage 1936, Georg Kallmeyer Verlag, 16 S.) bringt nach einer geschichtlichen Einleitung von G. Hassebrauk ernste und scherzhafte Kriegs- und Heimatlieder, denen A. Kurzrock einen etwas stereotypen und massiven Klaviersatz beigegeben hat.

Aus dem Volksschatz der süddeutschen Berglande schöpfen zwei wertvolle Veröffentlichungen: Steirerlieder, 42 echte Volkslieder und Jodler aus der grünen Mark, herausgegeben von Fritz Kelbetz und Otto Lawatsch (Potsdam 1935, Ludwig Voggenreiter Verlag, 62 S.) und Das Jodlerbuch, herausgegeben von Max Haager (Graz—Leipzig—Wien 1936, Die Deutsche Bergbücherei Band 7, Verlag Styria, 67 S.). Beide Sammlungen verzeichnen echtes Volksgut, echt mit seiner Verwurzelung in der Landschaft und seiner Gebundenheit an den Volksbrauch. Die 42 Steirerlieder, in der Hauptsache den Sammlungen Viktor Zacks und Konrad Mautners entnommen, setzen dem älplertümelnden Stimmungslied das volkhafte steirische Lied entgegen, das durch eine gewisse Herbheit und Derbheit seine Sonderstellung innerhalb des alpenländischen Liedgutes einnimmt. Die urtümlichen Juchezer, Almschreie und Jodler in Haagers Sammlung sind ein kräftiges Gegengewicht gegen die Jodlermanieren der Bierhallen- und Rummelplatzsänger. Haagers

Heft faßt in seiner Einleitung das Wesentliche über Wesen und Bedeutung des Jodelns zusammen und betont mit Recht die Möglichkeit einer instrumentalen Ausführung von Jodlersätzen.

Die Reihe „Landschaftliche Volkslieder" hat eine Anzahl ihrer letzten Hefte erfreulicherweise dem Liedgut des Grenz- und Auslandsdeutschtums gewidmet. Als 27. und 28. Heft der Reihe liegen vor: **Sudetenschlesische Volkslieder**, herausgegeben von Walther Steller (Berlin und Leipzig 1934, Verlag Walter de Gruyter & Co., 62 S.); **Deutsche Volkslieder aus dem rumänischen Banat**, im Auftrage des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben von Johannes Künzig (Berlin und Leipzig 1935, Verlag Walter de Gruyter & Co., 88 S.); das 32. Heft der Reihe bringt **Volkslieder aus dem Buchenland**, herausgegeben mit Unterstützung der Deutschen Akademie und des Deutschen Volksliedarchivs von Edmund Neumann (Kassel 1938, Bärenreiter-Verlag, 71 S.). Die organische Mannigfaltigkeit der Lieder dieser Landschaften ist nicht aus dem Einfluß fremden Volkstums zu erklären, sondern im Gegenteil aus einem kräftigen Beharren an urtümlichen Eigenformen, das, wie etwa die Melodieverschwisterungen zeigen, zu lebendiger Weiterentwicklung drängt. Wenn etwas aus den reichen Sammlungen herausgehoben werden soll, so seien es die Bauernlieder des sudetenschlesischen Gebiets, die schlichten Melodiefassungen der Balladen, die Hochzeitslieder und die als Lieder gefaßten Gesellschaftsspiele der deutschen Volksgruppen im rumänischen Banat, die Balladen und Dialoglieder des Buchenlandes.

Zwei Hefte **Deutsche Volkslieder aus Lothringen** gesetzt von Fritz Neumeyer (Kassel o. J., Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1081 und 1082, 28 und 16 S.) bieten eine Auswahl der schönsten Lieder aus Louis Pincks „Verklingenden Weisen" in Bearbeitungen, die die Artung der Weisen in den Sätzen widerspiegeln lassen.

Das Liedgut der deutschen Volksgruppen Polens wird durch zwei Veröffentlichungen zugänglich gemacht: Kurt Lück und Robert Klatt, **Singendes Volk**, Volkslieder aus Kongreßpolen und Wolhynien, musikalische Bearbeitung von Reinhard Nitz (Kassel 1935, Bärenreiter-Verlag, 154 S.); **Aus deutschen Gauen, Lieder der Deutschen in Galizien**, gesammelt von Frida Beck-Vellhorn, musikalisch bearbeitet von Fritz Scharlach (Plauen i. V. 1936, Verlag Günther Wolff, 178 S.). Beide Sammlungen werden die Volksliedkunde noch vielfach zu beschäftigen haben; sie werden darüber hinaus in der Singarbeit diesseits und jenseits der Grenzen eingesetzt werden müssen. Wenn Frida Beck-Vellhorn angibt, daß Männer und Frauen vom 60. Lebensjahre aufwärts das Buch zahlenmäßig und auch dem Werte nach am meisten bereichert haben, so wird diese Tatsache zu einer Forderung an die Volkstumsarbeit. Was in diesen Liedern besteht, ist eine Einheit von Bewahrung des stammesgebundenen Volksgutes und selbständiger Weiterbildung aus den Kräften des Volkstums, jene Synthese, in der das Schicksal des deutschen Volksliedes begriffen ist.

Gotthold Frotscher

*

Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties. Herausgegeben von Gerhard **Pallmann**. 112 S. 8°, Hamburg 1937, Hanseatische Verlagsanstalt.

„Der Beruf des Seemanns ist von jeher ein singender gewesen; daß er es bleibt, dazu wollen die ‚Seemannslieder' beitragen" —, mit diesen Worten begründet und rechtfertigt der Herausgeber Gerhard Pallmann sein neues Liederbuch. Sehen wir zu, ob es geeignet scheint, das schöne Ziel zu erreichen.

Im Vorwort macht Pallmann einige Mitteilungen über die Gesichtspunkte, die für die Sammlung und Auswahl der Texte, sowie für die Bearbeitung der Singweisen maßgebend waren. Da in Deutschland der seemännische Liederschatz nur spärlich gesammelt vorliege, so führt er aus, habe er versucht, ein möglichst vollständiges Gesamtbild davon zu geben. Daß Pallmann manche vergessene Dichtung wieder in Erinnerung bringt, besonders auch manche Strophe dem in Kriegstagebüchern und Feldzeitungen aus dem Weltkriege niedergelegten Liederbe entnimmt, ist lebhaft zu begrüßen. Auch die reichliche Berücksichtigung Heinrich **Schachts** kann man nur gutheißen: dieser über seine Verse längst vergessene Poet hat in seiner 1862 erschienenen „Liedertafel für Seeleute" den deutschen Matrosen und Küstenbewohnern

zahlreiche zünftig-seemännische Lieder geschenkt, die längst wahrhaft volkstümlich geworden sind, ja z. T. von so kundigen Leuten wie Gorch Fock und Rudolf Kienau als „alte Seemannslieder“ bezeichnet werden.

Bezüglich der mitgeteilten Singweisen hingegen kann man sich mit Pallmanns Vorgehen keineswegs immer einverstanden erklären. Schacht hatte seinen Texten bekannte Melodien, zumal solche aus den Kommersbüchern unterlegt. Hier, so behauptet Pallmann, sei nun Abhilfe vonnöten gewesen: „da ihre Weisen nicht von der See, sondern von den Bierbänken des Binnenlandes stammen, waren sie durch Besseres zu ersetzen“.

Nun —, hätte der Herausgeber den Grundsatz, lediglich Singweisen der See und der Küste zu benutzen, selbst getreulich durchgeführt, so wäre gegen solche — sagen wir: „Stilstrenge“ kaum etwas einzuwenden gewesen. Da er sich aber für seine eigene Melodienauswahl durchaus die Freiheit nimmt, den Texten solche Weisen zu unterlegen, die bezüglich ihrer Herkunft der Sphäre trinkfester Fahrensleute viel, aber wirklich sehr viel ferner stehen als die musikalisch z. T. sehr frischen und gehaltvollen deutschen Kommerslieder, müssen gegen die Berechtigung von Pallmanns immer wieder bemerkbarer Neigung, auch gerade den schon im Umlauf befindlichen Texten andere als die gebräuchlichen Singweisen zu geben, begründete Zweifel laut werden.

Aber haben solche Meinungsverschiedenheiten mehr oder weniger den Charakter von „Geschmacksfragen“, so läßt sich die Melodieenauswahl unter gar keinen Umständen mehr rechtfertigen, wenn die Weisen bereits mit bestimmten Worten, Vorstellungen und Stimmungen im Volksbewußtsein verbunden sind, die gegenüber den mit ihnen neu gekoppelten Texten innerlich fremd anmuten, ja zuweilen ihnen geradezu entgegengesetzt sind. So etwa, wenn der in einer deftig-lustigen Mischung von „Engelsch un Hamborger Platt“ abgefaßten „Little story von de düütschen U-Beut“ des Bootsmannsmaats Walter Rotenburg (1918) die kindleinhaft-harmlose „Häschen“-Melodie von „Gestern abend ging ich aus“ unterlegt ist. Da wäre ja nun wirklich eine um vieles „zackigere“ Musik am Platze gewesen. Noch schlimmer ist der Widerspruch von Melodie und Text bei dem Liede „Parole ist Heimat“ (S. 30), dem — die Weise des Weihnachtsliedes „Ihr Kinderlein kommet“ beigegeben ist. Von diesem Text ist die Tonfolge geradezu unablösbar, und wenn sie sich auch wirklich schon im „Neuen gesellschaftlichen Liederbuch Hamburg 1795“ findet, wie in der gelehrten Anmerkung festgestellt wird. Offenbar geht die Gelehrsamkeit aber nicht bis zur Kenntnis der Tatsache, daß es sich hier lediglich um das nur wenig veränderte und seiner ersten Strophe beraubte binnenländische „Reservelied“ „Ein Sträußchen am Hute“ handelt. Ein Grund, die hübsche Originalmelodie durch eine andere und noch dazu so schlecht gewählte zu ersetzen, ist nicht ersichtlich. Auch dem „Vater Seemann“ (S. 84), dessen Text offensichtlich durch den „Sonntag hell und klar“ von Carl Götze (1836/1887) angeregt wurde, würde statt der „bearbeiteten“ Weise „Am Bahnhof steht ein Landsturmmann“ die Götzesche Originalmelodie gemäßer sein, mit der zusammen das Lied ein famoses parodistisches Kontrafakt ergeben würde. Aber hier wie anderswo verschmäht Pallmann die Nennung der dem volkstümlichen Liederbewußtsein nächstliegenden Text- oder Melodiebeziehungen. Warum werden z. B. nicht die Textanfänge der beiden mehr schlecht als recht zum „Mariner-Lied“ (S. 29) vereinigten Lieder „In einem kühlen Grunde“ und „Vom hohen Olymp herab“ genannt? Statt dessen finden sich nur die Namen der Komponisten Glück und Schnoor. Auch hier steht man beinahe fassungslos dem stimmungsmäßigen Auseinanderklappen von Wort und Ton gegenüber:





„Dem Matrosen-Abschied“ von Heinrich Schacht (S. 93) gibt Pallmann — trotz seiner im Vorwort geäußerten ablehnenden Bemerkung über die Lieder der studentischen „Bierbänke“ — die Melodie von „Es hatten drei Gesellen“. Wenig erfindungsreich will es uns — abgesehen von

der auch hier wieder fühlbaren Divergenz von Wort und Weise — bedünken, wenn der „Scapa Flow“-Sang von Fl.-Maat Knoll wieder einmal auf den Ton des „Wilhelmus von Nassauen“ gesungen werden soll. Wie viele allzusehr vom Urbild entfernte Tertierungen hat sich die schöne alte Geusenweise doch schon gefallen lassen müssen! —

Ausgiebig, aber wiederum nur selten nach wirklich überzeugenden inneren Gesichtspunkten, vielmehr meistens nur nach dem mehr oder weniger zufälligen äußerlichen Zusammenpassen der Silbenzahl zum Takt der alten Melodien, wurde das Material in Jödes „Kanon“ genutzt. Wie wenig haben da doch vor allem die verwendeten Canones der Herren aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert mit den Texten aus der heutigen Seemannswelt zu schaffen!

Zum Vergleich:

J. R. Ahle (1625—1673), Fritz Jöde, „Der Kanon“, 1929, S. 78:

„Gott der Vater sprach: Es werde Licht! Und es wurde Licht.“

Pallmann, „Ruf der Heimat“:

„Wo de Noordsee brust, wo de Oostsee blinkt, wo de Stormwind huust, wo de Wogen singt —“

Joseph Haydn (1732—1809), a. a. O., S. 173:

„Beherzigt doch das dictum: cacatum non est pictum“

Pallmann, „Finkwarder“:

„Snilldampers, Vullscheep, Slepers, Fischdampers, Lüchteree“

Erasmus Sartorius (1577—1637), a. a. O., S. 68:

„Mit Instrument und Saitenspiel vertreibt man Zeit und Unmuts viel“.

Pallmann, „Der tote Seemann“:

„Ich bin noch immer auf dem hohen Meer! Der Heben über mir, die Dünung um mich her.“

Christoph Demantius (1567—1643), a. a. O. S. 63:

„Et in terra pax hominibus, bonae voluntatis“.

Pallmann, „Meeresheimat“:

„O ihr Nächte auf dem Meere! Ihr Schiffe auf der See!“

Johann Staden (1579—1634), a. a. O., S. 73:

„Reu', Trübsal, Jammer, Angst und Not ist in der Welt, zuletzt der Tod.“

Pallmann, „Weite“:

„Von Himmelsrand zu Himmelsrand wogt See, hoch überm Abgrund ausgespannt.“

Die mehrfach ersichtliche Unbedenklichkeit beim Aneinanderkitten von Text und Ton richtet nun aber geradezu Unheil im künstlerischen Sinne an, wenn sprachlicher oder melodischer Rhythmus beeinträchtigt wird. In dem Liede „Mien Heimaatland“ (S. 38) unterbricht der Text gerade der Eingangsstrophe die benutzte Melodie von „Es steht ein Baum im Odenwald“ durchaus falsch.

Ein schlimmes Beispiel der Rhythmuszerstörung ist die geradezu gewalttätige Anpassung des Textes vom „Batavia-Lied“ (S. 80) an die Weise von „Der Abschiedstag bricht nun heran“ aus Sperontes „Singender Muse“. „Freie Bearbeitung“ kann man es nicht mehr nennen, wenn ein im Urbild männlicher Zeilenschluß in einen weiblichen, dadurch den $^2/_8$-Auftakt zerstörenden und völlig irreführenden umgewandelt wird; das ist schon geradezu eine Sünde wider den heiligen Geist des Rhythmus:

Natürliche Einteilung

Das Va - ter - land, das

will ich prei - sen, so lang ich . . .

Frem - den Län - - dern

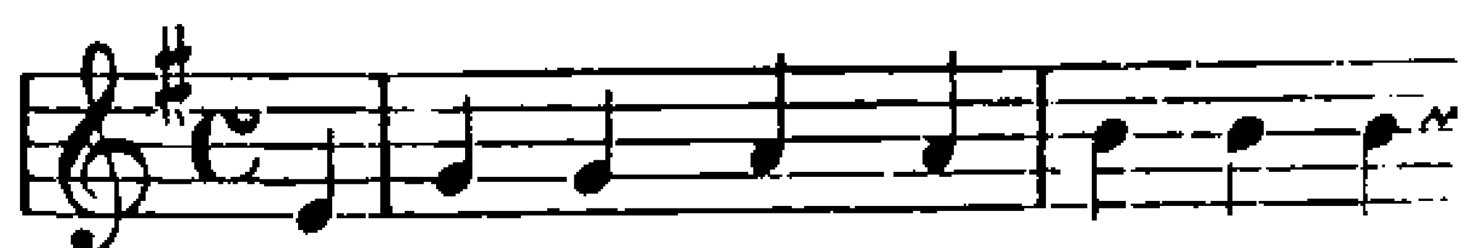
Ehr er - wei - sen . . .

Im „Leed von Hein“ (S. 21) werden die ersten vier Takte der achttaktigen Eingangsphrase von „Auf, singet und trinket“ in musikalisch entstellender Weise, lediglich dem Text zuliebe, wiederholt. Durch diese Verlegung des Schwergewichts auf die ersten vier Takte wird das Gleichgewicht der an sich ausgewogenen Phrase empfindlich gestört:



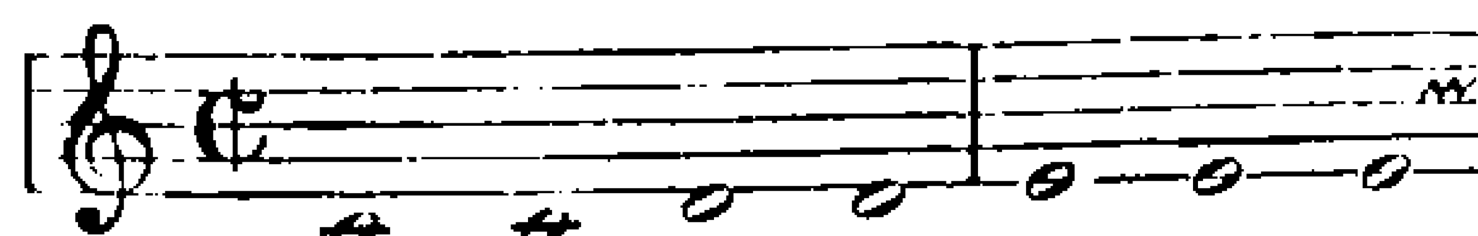
In diesem Liede stört übrigens auch die durchaus verfehlte Koppelung der genannten Melodie mit der Weise von „Juvivallera — juvivallera“.

In seiner Fassung vom „Henneke-Leed“ (S. 20) wiederholt Pallmann die sich schon bei Erk-Böhme findende falsche Betonung des niederdeutschen Namens „Henneke“:



Hen - ne - ke Knecht, wat wullt du doon

Hätte der Herausgeber die Urfassung des der Melodie zugrunde liegenden alten „Jakobstones“ („Wer das ellent bawen will“) zu Rate gezogen, der volltaktig beginnt,



Wer das e - lend ba - wen will

so hätte er durch die Einklammerung der Anfangsnote unschwer eine richtige Deklamation erzielen können, auf die auch eine bei Erk-Böhme stehende Anmerkung hinweist: „... über einem Spottlied auf die Reformation ... steht: ‚Up de wyse funte Jakobs: Latst Hönneke Knecht wat...‘“

Die Zahl dieser kleineren und größeren Mißgriffe ließe sich durch manche andere Willkürlichkeit (so etwa durch die unbegründete Umbenennung von Eichendorffs „Seemannsabschied“ in „Trutz euch!“ u. ähnl.) noch vermehren. Der Gesamteindruck, den man von der Pallmannschen Arbeitsweise gewinnt, läßt kein völlig zustimmendes Urteil zustande kommen. Es gelingen ihm gelegentlich so hübsche und melodisch frische Fassungen wie die im Ton eines niederdeutschen Tanzliedchens bearbeitete „Seefahrt nach Batavia“. Aber in den meisten Fällen wirken gerade die Koppelungen und Veränderungen altgewohnter Melodien in diesem Liederbuch nicht natürlich und organisch genug. Wir haben im Kriege das „Zersingen“, d. h. das Ändern und Vermischen besonders beliebter Soldatenlieder und das Entstehen ganz neuartiger poetisch-musikalischer Gebilde gewissermaßen mit eigenen Augen und Ohren erlebt. Nach eingehendem Studium der in Pallmanns Seemanns-Liederbuch gemachten Versuche will es uns aber scheinen, als ob sich so etwas auf kaltem Wege nicht machen lasse. Die „endgültige“ Seemannsliedersammlung ist das Pallmannsche Werk noch nicht, darüber dürfte kein Zweifel sein. Fritz Chlodwig Lange

Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. Kammermusik in Bärenreiter-Ausgaben. Vorwiegend Kammermusik des 17. Jahrhunderts, ferner Werke klassischer und moderner Meister. 22 Seiten, zweifarbig.

2. Heinrich Schütz-Ausgaben: Große Chorwerke / Geistliche Chormusik / Kleine Chorwerke / Der Psalter / Konzerte / Schütz-Literatur / Faksimile Drucke / Schütz-Bilder 6 Seiten.

Ernst Eulenburg, Leipzig

1. Praeclassica. Sammlung frühklassischer Orchesterwerke, Urtextgetreue Ausgaben in Partitur und Stimmen mit ausgesetzten Continuo, 8 Seiten.

2. Eulenburgs Kleine Partiturausgabe und Musikplatten. Eine Zusammenstellung der Studienpartituren, zu denen partiturgetreue Musikplatten erschienen sind, 16 Seiten.

Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel

1. Kleine Instrumental-Musiken. Festmusiken / Spielmusiken / Aus den Musikblättern der Hitler-Jugend / Aus den Losen Blättern, 6 Seiten.

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig

1. Musik für Feiern und Feste. Orchesterwerke und Konzerte / Chöre und Chorwerke, 12 Seiten.

2. Adolf Sandberger in der Collection Litolff mit Bild, kurzer Lebensdarstellung und Werkverzeichnis, 16 Seiten.

Adolph Nagel, Hannover

1. Deutsche Feierstunde. Eine Werkreihe zur musikalischen Feiergestaltung aus dem Geiste der Jugend, 8 Seiten.

2. Das Gitarrenspiel. Eine Werkreihe des Kulturamtes in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude".

B. Schotts Söhne, Mainz

1. Ratgeber für die Spielzeit 1938/39. Orchesterwerke, Chorwerke, Bühnenwerke, Opern, Singspiele, Tanzwerke, 28 Seiten.

2. J. Alex. Burkhard. Neue Anleitung für das Klavierspiel, 4 Seiten.

Musikantiquariat und Handschriftenmarkt

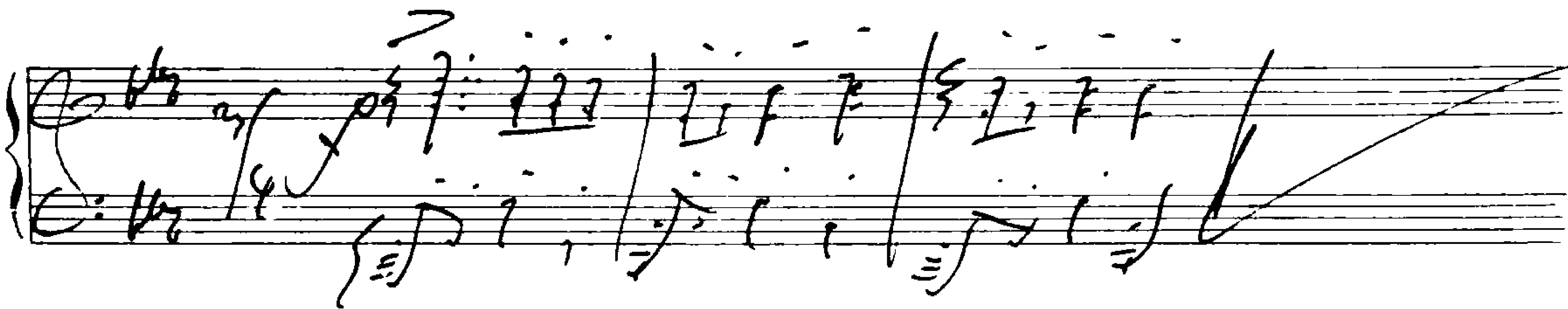
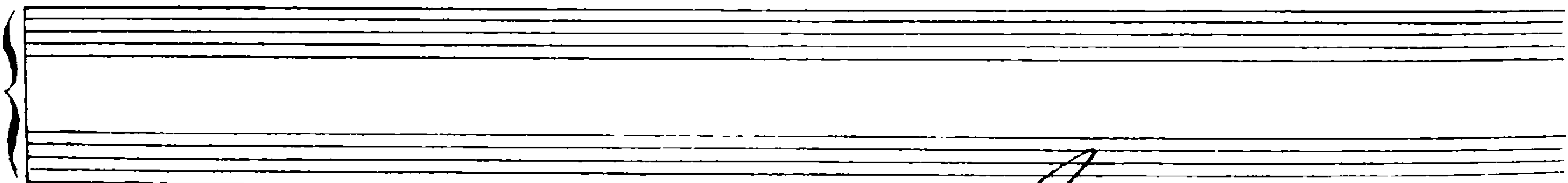
1. Deutschland

M. Lengfeld'sche Buchhandlung, Köln a. Rh. Katalog 56 (Musikalische Seltenheiten, Praktische Musik, Musikbücher).

Der bibliographisch und kritisch bearbeitete Katalog enthält eine Reihe höchst beachtlicher Erst- und Originalausgaben der Werke unserer Klassiker und der Kleinmeister des 18. bis 19. Jahrhunderts. Von den praktischen Ausgaben seien besonders genannt die Originalpartituren der Oper „Talestri, Regina della Amazzone" und des Schäferspiels „Il Trionfo della Fedeltà" der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Beide Drucke sind Meisterwerke G. J. Breitkopfs, das letztere zugleich das Erstlingswerk seiner Notensetzerei. Ferner finden wir die seltene Ausgabe der „Geystlichen Lieder" mit der „newen Vorrede D. Martini Lutheri" vom Jahre 1563 (Ernst Voeglin, Leipzig). Im zweiten Teile des Katalogs (Musikbücher) sind die theoretischen Abhandlungen von Kirnberger, Marpurg, Logier, ferner das Richard Wagner-Schrifttum reichhaltig vertreten. — Die Boßlersche „Musikalische Real-Zeitung" mit Fortsetzung „Musikalische Korrespondenz" (Speyer 1788—92) und die „Zeitschrift für Musikwissenschaft" werden in vollständigen Exemplaren angeboten. —

Karl Max Poppe, Leipzig C 1. Antiquariats-Kataloge Nr. 51 und 52 (Musik, Praktisch-Historisch/Theoretisch. Teil I: A-Fétis, Teil II: Fétis-Macarry).

Das musikalische Lager der Firma konnte, wie es im Vorwort heißt, „durch Erwerbung eines großen Musiklagers stark erweitert werden". Man geht wohl in der Annahme nicht fehl, daß es sich hier um die Bestände des Berliner Musikantiquariats Leo Liepmannssohn handelt, dessen jüdischer Inhaber inzwischen das Feld seiner Tätigkeit nach London verlegt hat. Eine zwanglose Folge von Katalogen — zwei sind bisher erschienen — unterrichtet den Leser über das Gesamtlager des wohl nunmehr größten deutschen Musikantiquariats. Er enthält fast alles, was unser Fach im weitesten Sinne an Seltenheiten, Kostbarkeiten und Kuriosa kennt; unmöglich, auch nur einen Teil hier anzuführen. Soll man die Firma tadeln, daß sie auf jegliche systematische Scheidung des Stoffes verzichtete und das gesamte Material unter die diktatorische Gewalt des Alphabets stellte? Wohl kaum; zwar ist die Übersichtlichkeit des Ganzen etwas beeinträchtigt, doch freut man sich andererseits, das theoretische und praktische Schaffen unserer Meister hier bequem nebeneinander verfolgen zu können. Von den angezeigten Werken abgesehen ist schon der bibliographische Wert der Katalogbände bedeutend. —

Johannes Brahms. Eigenhändiges musikalisches Albumblatt. Aus dem Versteigerungs-Katalog 405 des Antiquariats J. A. Stargardt, Berlin W 35

J. A. Stargardt Antiquariat, Inhaber: Günther Mecklenburg, Berlin W 35. Versteigerungskatalog Nr. 405 (Autographen und Bücher).

Unter den Handschriften, die am 5. Mai bei J. A. Stargardt zur Versteigerung kamen, befanden sich eine Reihe schöner und kostbarer Notenmanuskripte und Musikerbriefe. Ein Kabinettstück bildete das musikalische Albumblatt von Joh. Brahms (vgl. die Abb. auf S. 163). Es ist ein neuer Beleg für die Unlust des Meisters zur Niederschrift solcher Albumblätter und seine Gewohnheit, diese Abneigung geschickt zu verschleiern. Es enthält nämlich ein Zitat, und zwar die Anfangstakte des 11. Stückes der 1868/69 entstandenen „Liebeslieder-Walzer" op. 52 auf die Textworte: „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten...!" — Nach der gedruckten Überschrift des Blattes war der Bittsteller in diesem Falle der rührige Musikalienhändler und Verleger T. F. A. Kühn in Weimar. — Bemerkenswert ferner ein Brief des Kapellmeisters J. G. Thomas an Richard Wagner, dem er über die 4 ersten Aufführungen des „Lohengrin" im Theater der Scala zu Mailand Bericht erstattet. —

Einen unbekannten Brief R. Wagners an Kapellmeister Schmidt in Frankfurt a. M. über das „Rheingold" zeigt der Monatskatalog für April: „Der Autographen-Sammler" (2. Jg. Nr. 11) der gleichen Firma an. —

J. Weises Hofbuchhandlung, Stuttgart. Katalog Nr. 1 (Hundert seltene und wertvolle Bücher).

Dieser kleine, sehr geschmackvoll ausgestattete Katalog erschien anläßlich der Jahrestagung der Gesellschaft der Bibliophilen in Stuttgart 1938. Für den Musiker von Interesse ist die Nr. 83: eine Erstausgabe des posthumen Werkes von Chr. Dan. Fr. Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Herausgegeben von Ludwig Schubart. Wien 1806, J. V. Degen. —

2. Ausland

Jules Meynial, Paris IXe. 75e Année du Catalogue No. 39: Mai.

Der Katalog enthält einige interessante Musikausgaben und Briefe, so eine Korrespondenz von Léo Delibes, die französischen Erstausgaben der Partituren zu „Cythera" und „Alceste" von Gluck; ferner eine beachtliche Sammlung von Opernarien des 18. Jahrhunderts in einer Handschrift der Zeit, arrangiert für 2 Klarinetten, 2 Hörner und Fagott. — Die Akustik ist vertreten mit den Werken von Auguste Guillemin und dem auch in Deutschland bekannteren Elementarwerk von Mahillon. — JWSch.

Musikalische Rundschau

TAGUNGEN UND MUSIKFESTE

Das Bachfest in Leipzig

Die neue Bachgesellschaft hielt ihr 25. Bachfest in Leipzig ab. Leipzig, die Musikstadt, Leipzig die Bachstadt hat gerade in diesen Wochen die Ehre und die Pflicht, im Andenken an Richard Wagner alle musikalischen Kräfte für die Opernfestaufführungen einzusetzen, und trotzdem hat sie auch die Bachtage, die doch in ganz anderen musikalischen Bereichen wurzeln, getragen. Es ist ein Charakteristikum für Leipzig, daß es die verschiedenartigsten Erscheinungen in sich vereinigen kann, diese Weite erwies sich auch hier und zeigte sich als Vorzug und Gefahr. Es gehört zur Künstlerschaft ein großes Maß von Wandlungsfähigkeit, aber wie leicht wechselt dann eben nur die äußere Schale und das Herz bleibt bei dem Einen oder bei dem Andern — wenn es nicht ganz schweigt.

Sehr geschickt und fruchtbar für Bachkenntnis und Bacherkenntnis war die Stückwahl. Neben Johannespassion und Hoher Messe, die fast zu jedem Bachfest gehören, kamen besonders Bachs Vorfahren und Söhne zu Wort. Dieses Nebeneinander war eine seltene Gelegenheit, Bachs Stellung in der Zeit an den Werken abzulauschen, die Basis der Pyramide zu sehen, die einen Johann Sebastian als Gipfelung tragen sollte, aber auch zu spüren, wie dieser Gipfel in eine Zeit hineinragt, deren geistiger Gehalt anderes Ausdruckswollen gebar. Zugleich offenbarte sich aber auch die Problematik der Aufführungspraxis älterer Musik. Erfreulicherweise sind wir so verständig geworden, daß im Allgemeinen an die Stelle unumschränkter Auffassungswillkür ein Streben nach innerer und äußerer Werkgerechtigkeit trat. Die Ehrfurcht

vor der geistigen Kraft der Originalgestalt läßt die ungesunde Selbstherrlichkeit des „Künstlers“ der eben spielt „wie es euch gefällt“ als träge oder eitle Lässigkeit gegenüber der ethischen Verpflichtung des Musikers erkennen. Die Musikwissenschaft hilft zwar dabei, ist aber auch in der Gefahr, sich in philologischer Klügelei zu verlieren, (siehe den unfruchtbaren Streit über die Aufführungsweise der Kunst der Fuge und des Musikalischen Opfers) während andere Fragen, die immer wieder auftauchen, noch lange nicht so weit geklärt sind, daß ein reiner Praktiker, selbst wenn er wollte, einigermaßen sichere Handleite findet. Musikwissenschaft hat nur Sinn, wenn sie brauchbare Erkenntnisse der in Werk und Stil liegenden Notwendigkeiten und innengesetzlichen Bindungen herausarbeitet. Vorläufig erstickt die Weite Bachscher Möglichkeiten noch oft genug in der Enge mancher Interpreten. Wie oft mag die Bachfremdheit weiter Kreise durch Mißdeutung verursacht worden sein! Da hört man einen Bach, der auf Klangpracht und romantischen Gefühlsausschwang herausgeputzt wird, wie ihn seine Erwecker vor hundert Jahren hören mußten. Andere wieder praktizieren als Vertreter eines mechanistisch-motorischen Prinzips einen Rechenmeister Bach mit starrem, trockenen Geigenstrich und klappernden Tastenmaschinen. Solcher aber, die erst so lange in Werk und Schöpfer hineinlauschen, bis der Musikquell von selber zu springen anfängt und zum Strom wird, der Spieler und Hörer trägt, solcher sind wenig. Ein Stück, das Größe in sich hat, will seiner Art gemäß Gestalt werden, und wenn ein Tor sich anmaßt, nur ein kleines Glied zu verbiegen, dann flieht alles Leben aus ihm und es wird zur leeren Form, die vielleicht noch ein angenehmes Klingen, aber keine Musik mehr ist.

So war auch das Leipziger Bachfest eine Schau aller Möglichkeiten, wie man Bach musizieren kann. Bewundernswert bleibt die Größe, mit der Prof. Straube die Wandlung vom romantisch verfärbten Bach bis zur erhabenen Schlichtheit etwa der Passionsaufführungen in kleiner Besetzung vollziehen konnte. Welcher Gegensatz, wenn man die störenden Vortragsbezeichnungen im Notenmaterial der Thomaner früher und die Darbietungen heute vergleicht. Wie erfreulich, daß Günter Ramin gegenüber der etwas schwülstigen Matthäuspassion am Anfang seines Dirigententums jetzt, — erkenntlich an der Hohen Messe — die gesunde Linie fortsetzt. Welch reine Freude konnte man an der Art Helene Fahrni's, Lore Fischers, Max Strubs, des unbekannten kleinen Chorsolisten in der Sonntagskantate und mancher Bläser haben, und wie bedauerlich, daß manch schönes Stück sinnlos heruntergespielt wurde.

Bläsermusik vom Turm des Alten Rathauses leitete die Festtage ein. Alt-Leipziger Komponisten lieferten die Stücke, so Johann Pezel aus „Fünffstimmige blasende Musik“ 1685 drei Intraden und aus der „Hora decima“ ein Adagio; Hermann Schein Tanzsätze aus dem „Banchetto musicale 1617 und eine Intrada aus dem „Venuskränzlein“; Gottfried Reiche, der Clarinbläser und „Musicorum Senatus Lipsiensis Senior“ zwei Bläserfugen. Die Stücke wurden frisch und sauber vorgetragen und mit einem Choral im Bachschen Satz abgeschlossen.

Die beiden Sonderbände der Reichs-Denkmale „Altbachisches Archiv“ gewannen in dem Kantatenabend und der wie an jedem Sonnabend stattfindenden Motette klingendes Leben. Dazu hielt Prof. Müller-Blattau in liebenswürdig plaudernder Weise einen Vortrag über: „Das musikalische Erbgut der Familie Bach“. Ausgehend von der Veröffentlichung der Bachurkunden von Max Schneider, die sich auf Phil. Emanuel stützt, und durch eigene Forschung Lücken abrundend suchte er die begreifliche Verwirrung, die durch die vielen Bachnamen entsteht, zu klären und die zu Gehör kommenden Werke einzugliedern.

Die Motetten und die Kantaten zeigen am deutlichsten, wie viel Joh. Sebastian von seinen Vorfahren übernommen hat. So viele Einzelzüge, die für sich allein nie die Kraft hatten, ihre Zeit zu überdauern, klingen später in geläuterter, zusammengefaßter Form weiter. Des Erfurter Heinrich Bach (1615—1692, Großonkel Joh. Sebastians) Kantate „Ich danke dir Gott“, die einen fünfstimmigen Chor mit Violinen, Violen und Orgel begleitet, ist schon nicht mehr Schütz und noch nichts anderes, das Lamento für Baß, Violine, Gamben, Fagott und Orgel des Johann Christoph Bach (1642—1703, Vetter des Vaters) — früher J. Ph. Krieger zugeschrieben — zeigt Einflüsse des Opern-

stils, aber diese wollen noch gar nicht zur Eigensprache passen und lassen weder eine rechte Form noch durchweg interessanten Verlauf herauskommen. Die nur solistisch für zwei Tenöre, Baß, Violine, drei Gamben und Orgel gesetzte Geburtstagskantate des Schweinfurter Georg Christoph Bach (1642-1697, Bachs Großonkel) zeichnet den Wortinhalt („herabfleußt", „herabfällt") geradezu aktiv nach. W. Heese, H. Günter, H. Bartel sangen die drei Brüder wirklich fein und einträchtig, die von E. Wollgandt gespielte Solovioline vertrug sich nicht so ideal mit den drei doppelt besetzten Gamben — man konnte die Vorstellung nicht loswerden, daß sich da eine mit allen Mitteln herausgeputzte Frau vor schlichten, feinen Mädchen brüstet. Geschickt waren zwei Kantaten Joh. Sebastians gegeneinandergestellt und zwar die 15. „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" der 92. „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" über den Choral „Was mein Gott will, gescheh' allzeit". Die 15. hat gegenüber den Werken der Vorfahren einen merklich stärkeren Zug ins Große, bleibt ihnen aber in den technischen Mitteln durchaus ähnlich. Dagegen in der 92. die unbedingte Herrschaft über alle Kräfte, die Geist und Form zum Kunstwerk zusammenschweißen! Welch kunstvolle Verarbeitung von Sing- und Instrumentalstimmen neben dem Cantus firmus! Mit eindrucksvoller Sprache und geschickter Stimmbehandlung löste Horst Günter die Aufgabe, Rezitativ und Choralzeile in unmittelbarem Übergang charakteristisch von einander abzusetzen. Der Tenor Willi Heese hielt sich gut, nur wäre für solch hohe Anforderungen, wie sie die Arie „Seht, seht! wie bricht..." stellt, eine größere Intervallgewandtheit zu wünschen. Der Alt von Lotte Wolf-Matthäus, die für Lore Fischer einsprang, bewährte sich wieder als für Bach vorzüglich geeignet, Henny Wolff setzte ihr starkes Organ in den Sopranpartien ein.

Die Motette „Unser Leben ist ein Schatten" des Johann Bach (Erfurt 1614—1673, Großonkel) wird bei jedem Hören zum tieferen Erlebnis. Wenn die klaren, sachlichen Knabenstimmen diese bildkräftige Musik vom Sterben, Vergehen und Auferstehen singen, wenn die verwehende Tonfolge auf dem Worte „Schatten" vorüberhuscht, wenn die Schlußworte „Müssen alle davon, Gelehrt, reich, jung oder schön" aus einer Terz der Soprane in den Einklang verrinnen, dann ist wohl keiner, der sich diesem Eindruck verschließen könnte. Das ist deutsche Innigkeit und deutscher Glaube! Hier hören wir die Anwendung der Doppelchörigkeit — einen vierstimmigen mit geteiltem Sopran und Tenor und einen Fernchor mit Alt, Tenor und Baß — als, man möchte sagen, das Ablauschen eines Nachdenkens über die Choralworte im inneren Zwiegespräch. Viel einfacher, den Text fast nur syllabisch vortragend und die Doppelchörigkeit wohl nur zur Steigerung der Feierlichkeit ausnutzend ist die Motette „Sei nun wieder zufrieden" desselben Komponisten, während Johann Michael Bach in Gehren (1648—94, Schwiegervater Bachs) in „Herr, ich warte auf dein Heil" zwei gleichstimmige Chöre ansetzt, wobei der eine den Choral und der andere die Betrachtung vorträgt, beide sich dann zur Schlußsteigerung mit gleichen Worten vereinigen. Die Motette von Joh. Christoph Bach (Eisenach 1642—1703, Vetter des Vaters des „profonden Componisten") führt in ihrer großartigen Ausdruckskraft am nächsten an Joh. Sebastian heran, dessen „Komm, Jesu, komm" so recht als die Zusammenfassung aller Einzelzüge der Vorfahren gehört werden konnte. Auch hier Doppelchörigkeit, auch hier zeilenweises Durcharbeiten, aber wie ganz anders die organische Notwendigkeit eines jeden Taktes, die innige Verwobenheit und gegenseitige Bedingtheit der beiden Chöre. Immer wieder ist man voll Dank gegen die Thomaner und ihren Führer, Prof. Straube, die jede Wendung voll aussingen und ausschöpfen. —

Walter Davisson ist als Leiter des Konservatoriumsorchesters allgemein geachtet. Nur seine ganze Einstellung zu Bach kann nicht befriedigen. Wir haben heute gemerkt, daß in Bachs Werk nicht das klangliche Gewand das Wichtigste ist, daß Klangreiz, Ausdruckscrescendo und Rubato, aber auch starres Streichen und kurz abgerissenes Stampfen den Hauptwert, nämlich den Verlauf der melodischen Linien, beeinträchtigen. An die Stelle der Wirkungsmittel von außen her tritt die erschauernd große Bezogenheit des Linienablaufs — die nicht nachzurechnen ist, die nur aus der letzten Gestaltrichtigkeit des kleinsten Gliedes und seinem mit höchster künstlerischer Sorgfalt erspürten

Einbau ins Gesamtgeschehen erwächst. Dazu gehört aber fanatische Hingabe jedes Einzelnen im Orchester an das Werk, weil jeder lieblose Strich, jede achtlos gespielte Begleitungsfigur dem Gelingen merklich Abbruch tut. Je stärker die Besetzung, desto größer die Gefahr, und ein Orchester mit zehn ersten Geigen kann kaum noch als Kammerorchester angesprochen werden. Wenig festlich war die Darbietung mit einem Teile des Gewandhausorchesters. Die Mitglieder sind freilich überlastet, spielten lustlos und waren selbst durch heftige Gebärden des Dirigenten nicht zu einheitlichen Auftakten und sauberem Zusammenspiel zu bewegen. Im ersten Brandenburgischen Konzert strich Konzertmeister Wollgandt die Sologeige, leider nicht auf dem Violino piccolo; recht gut waren die Hörner. Die erste Suite C-dur litt unter verfehlter Temponahme. Elegantes Musizieren ist der Hauptzug in der Sinfonia concertante A-dur für Violine und Violoncell mit Orchester von Johann Christian Bach, besonders reizvoll das Wechselspiel zwischen den Solisten — Violine: E. Wollgandt, Cello: A. Eichhorn —, das recht flüssig herauskam. Als das Konservatoriumsorchester die Vierte Suite D-dur spielte, war sofort die engere Verbindung von Spieler und Leitung spürbar, wenn auch die Verflechtung der Stimmen in der Ouvertüre mehr Klarheit forderten, ein Gegensatz nach Langsam—schnell der Satzfolge zu künstlich angestrebt wurde und ein Menuett, auf diese Weise gestampft, kein stilisierter Tanz mehr ist. Schön war vor allem das Air der ersten Ouvertüre von Johann Bernhard Bach (1676—1749, Eisenach, Vetter aus einer Nebenlinie) von Max Kalki als Solist gespielt, der auch mit dem ausgezeichneten H. Schlövogt das d-moll Konzert von Joh. Sebastian Bach für Violine und Oboe mit Streichorchester und Cembalo, das M. Schneider aus der Fassung für zwei Klaviere zurückübertragen hat, zu Gehör brachte. Sehr gut, vor allem im dritten Satz, war das Konzert D-dur für Cembalo und Streichorchester von Wilhelm Friedemann Bach, von dem wohl noch kein Neudruck vorliegt. Friedrich Högner spielte es auf einem schönen, klaren Ammer-Cembalo, das er meisterlich behandelte. Ein ganz anderes Musizieren ist die Sinfonie h-moll Nr. 5 von Carl Philipp Emanuel Bach, dem Vorbild der Wiener Klassiker. Das Schlußunisono war eine feine Orchesterleistung.

Die solistischen Stücke der Kammermusiken fanden in Max Strubs Darstellung der zweiten Soloviolinsonate in a-moll ihre Krönung. Es war wunderbar, zu sehen und zu hören, wie jede Bewegung ausgeglichen zur vollsten klanglichen Erfüllung führte. Aus Musik geboren, schwangen und einten sich die Linien der Fuge, stets getragen von einer großartigen Intensität des Klanges und des geistigen Aufbaus. Von Anfang bis Ende ein einziges Fließen war das Andante, in dem die Begleitungsschläge mit unfehlbarer Beherrschung des Bogens hervorgezaubert wurden. In solcher Ausführung vergißt man die Redensart von der Beschränkung der Mittel in den unbegleiteten Partiten und Sonaten, da wird auch der Fernerstehende mitgerissen und voller befriedigt, als von manchem großen Apparat, der seine Kraft damit verbraucht, sich überhaupt in Gang zu halten. In der E-dur-Sonate für Violine und Cembalo, mit Herbert Collum als Partner, hätte man sich etwas mehr Eingehen auf den Cembaloklang gewünscht. Collum als Solist brachte die Partita IV in D-dur und Präludium und Fuge a-moll für Cembalo. Er paradierte ein Instrument, von dem sich Bach nichts hätte träumen lassen, mit Schnarr- oder Fagottzug, Lautenzug und sonstigen geheimnisvollen Pedalen. Dieses Instrumentes würdig war auch die Ausführung. Solche Fingerfertigkeit ist nicht zu überbieten! Das Ergebnis war ein musikalisch kaum unterzubringendes Schwirren und Rauschen, dem gewöhnliche Sterbliche einfach nicht folgen konnten. Selbst wenn er die einzelnen Sätze ruhig anfing, dauerte es gar nicht lange, bis er wieder voll in Fahrt kam. Verlockte ihn die Anschlagsart zu solcher Hast? Meinte er, man könne auf dem Cembalo keine ruhige Melodie ausführen? Es darf doch nicht vergessen werden, daß es Kunstwerke gibt, die vom Aufnehmenden ergänzendes Mitgehen verlangen und in diesem Dazutun stärkste Werte auslösen. Das wird — bei vernünftiger Spielweise — durch den feinen Cembaloton viel stärker angeregt als durch dicke Klavierklänge. Ein Verfahren, das dieses verkennt, ist allerdings geeignet, das Cembalo als unvollkommene Vorstufe des Klaviers und seine Anwendung als Rückschritt empfinden

zu lassen. Was möglich ist, ja mehr als man für möglich hält, zeigte Ramin in den Goldbergvariationen. Diese Fülle aller kompositorischen und technischen Schwierigkeiten wurden mit einzigartiger Überlegenheit in reine Musik verwandelt, und zwar so gehaltvoll, daß der Virtuose völlig vergessen wurde.

Von kleineren Klavierstücken hörten wir eine etwas zu reichhaltige Auswahl aus den „Clavier-Sonaten und Freyen Fantasien nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber" und 12 nicht neugedruckte „Variations auf die Folies d'Espagne" von Phil. Emanuel Bach. Der Pianist Walter Bohle brachte sie auf einem frühen Hammerflügel (1775) aus der Werkstatt Stein, der aus den Beständen des Instrumentenmuseums zur Verfügung gestellt wurde, zu Gehör. Mit der heiklen Anschlagsart dieses Instrumentes hatte er sich überraschend gut vertraut gemacht, die Fantasie C-dur (1785) schön ausgearbeitet und blendend gespielt, doch manchmal führte der Drang zum Virtuosen von dem eigentlichen „Phil. Emanuel" weg, was allerdings in dem 4. Konzert c-moll (1772), das in seinem flüssigen Passagenwerk deutliche Rückverbundenheit zeigt, nicht schadete und eine glänzende pianistische Leistung gebar. Man darf nicht versäumen, dem Konzertmeister A. Eichhorn für die Suite d-moll für Violoncell allein zu danken, die er herrlich singend, vor allem in der Sarabande, und mit fein abgewogener Bogentechnik spielte.

Ganz ausgezeichnet waren auch die Leistungen der Bläser. Das konnte man im zweiten Brandenburgischen Konzert F-dur, das Professor Davisson von der Violine aus leitete, mit Vergnügen feststellen. Mit welchem Glanz brachte Heinrich Teubig die Sechzehntelpassagen in höchster Lage heraus, wie verblüffend wacker hielt sich in Ton und Technik die Blockflöte, als deren Meister sich der sonst Oboe blasende Johannes Wagner erwies. Sie vermochte sich gegenüber der Trompete durchaus zu behaupten, besser als gegen eine Geige, die zuweilen mehr Klirren als Ton hören ließ und sich, in dieser Weise gespielt, gar nicht zu Bach und den übrigen Instrumenten bekennen mochte. Die Oboe blies Willy Gerlach. Das Septett Es-dur für 2 Hörner (W. Krüger, Th. Heuck) Oboe (H. Schlövogt) 2 Klarinetten (W. Schreinicke, H. Hofmann) und zwei Fagotte (G. Weigelt, G. Junge) von Johann Christoph Friedrich Bach, dem „Bückeburger", zeigte die Bläser und besonders H. Schlövogt, der neben selbstverständlicher technischer Beherrschung einen naturhaften Instinkt für die richtigen Melodiegestalten hat, in großartiger Spiellaune, die zu der heiter unbeschwerten Schreibart dieses Bachsohnes gerade paßte. Das Wechselspiel zwischen Klarinette und Oboe war ein elegantes Ballwerfen, das heitere Rondo wurde, dem lebhaft mitgehenden Publikum zur Freude, wiederholt.

Von Wilhelm Friedemann Bach spielte C. Bartuzat und M. Ulrich, wohl schon etwas zu gefühlvoll, ein Duett in Es-dur für zwei Flöten, in dem die eigenartigen Verflechtungen im dritten Satz bemerkenswert sind, und W. Davisson mit dem Flötisten E. List und Ramin (Eichhorn als taktvoller Generalbaßspieler dazu) das 3. Trio B-dur. Eine Fuge von Friedemann und drei von Joh. Sebastian hat W. A. Mozart mit einleitenden Adagios versehen und für drei Streicher eingerichtet. Sie wurden von E. Wollgandt, Carl Herrmann und Willy Rebhan vorgetragen. Warum eigentlich? Für solche Versuche ist die Festzeit zu kostbar: jede Veranstaltung war sowieso von zweieinhalbstündiger (!) Dauer. Ein musikalischer Grund für die Aufführung ist kaum zu finden, wer sich damit beschäftigt, sieht schon aus dem Notenbild, daß Streicherfugen anders in Thema und Bau sind, und die übrigen Zuhörer hatten die Qual, einen gefesselten Mozart in den einleitenden Adagios und einen kostümierten Bach in den Fugen aushalten zu müssen. Wenn man aber hofft, den Linienverlauf durch Streicher besser verfolgen zu können, dann darf diese Erwartung nicht durch absolut unlineare Spielweise enttäuscht werden. Mozart hat die Bearbeitungen zu Studienzwecken vorgenommen, sie sind unveröffentlicht, und sie hervorzuziehen scheint überflüssig.

Zu dem Quintett D-dur für Querflöte, Oboe und Streichtrio von dem Londoner Joh. Christian Bach fanden sich die genannten Streicher und Bläser mit Walter Bohle zu einem liebenswürdigen Musizieren zusammen, mit häufigen Anwendungen von Floskeln, die unter Mozarts Namen bekannter geworden sind als unter den Namen der eigentlichen Schöpfer.

Eine großartige Leistung vollbrachte Helene Fahrni in der weltlichen Solokantate „Von der Vergnügsamkeit". In Rezitativ und Arie gleich ausdrucksstark, verlockte sie den ganzen Saal zu dem gleichen vergnügten Schmunzeln, wie es in Text und Musik des Werkes liegt. Sie ließ durch ihre Meisterschaft ganz und gar vergessen, welche Anforderungen das Werk an den Sänger stellt. War hier lächelndes Ergötzen, so rührte Lore Fischer in vier Gesängen aus Schemellis Gesangbuch an die seelischen Tiefen, wo man stille wird und sich von Wohllaut und inniger Versenkung für lange Zeit bereichert. Heinrich Fleischer begleitete sicher und gut abgestimmt an der Orgel. Philipp Emanuel Bachs „Sechs geistliche Oden und Lieder von Gellert" wurden von Horst Günter mit G. Ramin am Cembalo gesungen. Es war ein blitzsauberes, gefeiltes Zusammenwirken. Die Beherrschung des angenehmen Organs und die geistige Durcharbeitung waren hervorragend, doch haben die Lieder noch etwas mehr Hintergrund als hier durchschimmerte.

Die Lebenskraft der Leipziger Organistenschule beweist sich durch die Reihe guter Organisten, die, aus ihr hervorgegangen, Bachs Orgelschaffen vertraten. Der Dresdener Sophienkirchenorganist Hans Heintze sprang in der Motette für den unpäßlich gewordenen G. Ramin ein. Am Kemper-Positiv, dessen reine Registerfarben immer neue Klangwechsel von feinstem Reiz zuließen, ohne dabei die Zeichnung des Werkes zu verwischen, brachte er die „Partite sopra ‚O Gott du frommer Gott'" als Beispiel eines Jugendwerkes. Klare Passagen und innere Belebtheit in Präludium und Fuge e-moll, feines Abwägen und formsicheres Beziehen der Teile und Stimmen aufeinander in der Fantasie und Fuge g-moll ergaben einen organischen Ablauf, der wirkliche Musik war. Walter Zöllner spielte Präludium und Fuge c-moll ein wenig zu langsam und gebunden. Der Ausklang des Bachfestes war eine Autorundfahrt zum Besuch der Bach-Orgeln in Störmthal, Rötha und Wechselburg, die Heinrich Fleischer, Günther Ramin und Walter Zöllner vorführten.

Der Höhepunkt festlichen Glanzes wurde in der Aufführung der h-moll-Messe erreicht. Der Gewandhauschor, durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkt, erfüllte die hochgesteigerten Ansprüche, die an Beweglichkeit der Stimmen, Sicherheit der Intonation und Disziplin gestellt werden, in schönster Weise. Selten sind Solisten so gut aufeinander abgestimmt und in der Leistung so ausgeglichen, wie die hier zusammengestellten. Erschütternd das Chorpianissimo im „Crucifixus" aber auch die Kraft und innere Bewegtheit des „Sanctus". Köstlich das Zusammengeben des Sopran der Helene Fahrni mit dem Tenor Heinz Marten, zu denen aus dem Orchester der ausgezeichnete Flötist Erich List sich gesellte im „Domine Deus". Gleich gut Lore Fischers edler Alt mit der Oboe d'amore von Willy Gerlach. Im „Quoniam" blies Wilhelm Krüger ein wirkliches ventilloses Horn, dessen Klang sich den von O. Steinkopf und G. Junge geblasenen Fagotten gut einfügte und mit dem Basse Friedrich Dalbergs verschmolz. Horst Günter bestätigte den guten Eindruck, den er im Kantatenabend hinterließ im „Et in spiritum". Etwas starr spielte Konzertmeister Max Kalki die Soli im „Laudamus" und „Benedictus". Im „Gloria" glänzte wie immer die Trompete Heinrich Teubigs, am Cembalo saß Hans Heintze, an der Orgel Walter Zöllner. Eine solche Aufführung kommt nur zustande, wenn der Leiter mit aller Hingabe und dem Einsatz einer großen Persönlichkeit das Werk nachbaut. Das tat Günther Ramin, indem er durch großflächige Wiedergabe die monumentale Größe des Werks ungestört wirken ließ.

Der Gottesdienst stand unter dem Wort „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" und der Prediger, Missionsdirektor D. Knak, ging ganz auf den Kantatentext ein. Die Rezitative wurden von einem kleinen Chorsolisten in geradezu idealer Weise gesungen.

Interessante Ergänzungen boten eine Führung durch die Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt", in der von Dr. Rubardt Bachmanuskripte und Erinnerungen an die Thomaskantoren gezeigt wurden, dann ein Besuch des Gohliser Schlößchens, dem Leipziger Haus der Kultur und eine Führung durch die reichen Schätze des Musikwissenschaftlichen Instrumentenmuseums durch Prof. Dr. Schultz.

Nicht mit der rauschenden Feierlichkeit der Hohen Messe, nicht mit kammermusikalischer Solistenkunst, sondern mit der Johannespassion

unter Straubes Stabführung ging das Fest zu Ende. Kein großer Chor, keine großen Solisten sangen und doch zwang das Werk den Hörerkreis in einen Bann, der nicht vom Zauber einer starken Einzelleistung, sondern von der herben Schlichtheit des Werkes ausging. Der Thomanerchor sang mit bekannter Sicherheit, Fred Drissen als Christus mit erhabener Ruhe, der Evangelist G. A. Walther mit guter Zeichnung und Dramatik. Elisabeth Delseit (Sopran), Gertrud Freimuth (Alt), Johannes Oettel (Baß) die Arien, im Baßariosa „Betrachte, meine Seel…" schlug Hans Neemann die Laute, Walter Zöllner stützte an der Orgel. —

Musikfeste sind, wenn man alle angesetzten Veranstaltungen mithört, zweifellos anstrengend. Aber gerade diese Intensivierung, der leise Zwang zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit Schöpfern, Werken und Wiedergabe wirkt auf Jahre hinaus weiter. Das ist für die Veranstalter eine hohe Verpflichtung, denn gerade eine Erscheinung wie Bach, die von einem leider doch nicht so sehr großen Kreise geliebt und von vielen geachtet, aber auch von manchen beiseite geschoben wird — seien nun die Gründe in mangelnder Geistesverwandtschaft, Unverstand oder Trägheit zu suchen — verlangt den ungeteilten Einsatz aller Kräfte. Wir wissen, daß noch viele Volksgenossen an Bach, diesem Sammelpunkt der besten Gaben, die der Deutsche hat, an die zuletzt nur ein Deutscher herankommt, sich laben können. Wir wissen aber auch, daß dieser Quell nur Kraft ist, wenn er rein und unverfälscht fließen kann.

Fritz Schaarschmidt

Das Fest der Chöre Schleswig-Holsteins in Flensburg

Im Geleitwort, das Professor Dr. Friedrich Blume, der Leiter des Chorkreises II im Chorgau Nordmark innerhalb des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, dem Programmheft des Grenzlandtreffens mitgegeben hat, stehen folgende Sätze:

„Wenn im neuen großdeutschen Reiche Adolf Hitlers Deutsche zusammentreten, um an der Grenze gemeinsamen Kulturwillen und gemeinsames volkspolitisches Bekenntnis zu bekunden, so können sie dafür kaum ein besseres Mittel wählen als das des Chorfestes. Die Männer und Frauen, die zum „Feste der Chöre Schleswig-Holsteins" in Flensburg mit den volksdeutschen Chören aus dem abgetretenen Gebiet zusammenkommen, wollen nicht nur ihr künstlerisches Streben und Können unter Beweis stellen, sondern im Zeichen der Musik dem übergreifenden und bindenden Gedanken der deutschen Volksgemeinschaft und des deutschen Gesamtstaates huldigen. Sie wollen ein Treubekenntnis ablegen zu Führer und Reich, zur Einheit von Blut und Kultur, und sie wollen es in die Form der höchsten staatsbildenden Kunstmacht kleiden, die wir kennen: in die Formen der Musik."

Und diese zwei Gesichtspunkte, pflegliche Chorarbeit und volksdeutsches Bekenntnis, bestimmten den Verlauf der Festtage in inniger Verbindung, in Wort und Klang; denn was wäre eine Chorpflege, die nicht zugleich Bekenntnis ist, und was ein Bekennen, das nicht auf strenger Selbsterziehung beruht? Auch die Festrede, die Präsidialrat Reichskultursenator Dr. Heinz Ihlert an die Teilnehmer und Gäste des Grenzlandtreffens richtete, betonte mahnend und aufklärend beides: Leistung und Gesinnung. Leistung im Dienste des Volkstums und Gesinnung, die sich in täglicher Steigerung der Leistung beweisen muß. Den Komponisten hielt er die Pflicht vor, in das Volk zu gehen, zu erlauschen, was ihm nottut. Denn ihre Arbeit sei zwecklos, wenn sie keinen Widerhall im Volke finde. Die Chorleiter mahnte er zu unermüdlichem Streben nach Vervollkommnung; die Chorsängerinnen und Sänger erinnerte er daran, daß ihre opferwillige Arbeit genau so wichtig sei wie die der politischen Soldaten; sie sei schlechthin unentbehrlich. Brüderliche Grüße und das Bekenntnis zur Volksgemeinschaft, die keine Grenze trennt, klangen aus seiner Rede und den Begrüßungsansprachen des Oberbürgermeisters Dr. Kracht und des Festleiters Prof. Dr. Blume über die Nordgrenze des Reiches hinüber zu den Volksgenossen in Nordschleswig. Im Mittelpunkte des Festes fand diese Kundgebung auf dem verkehrsreichsten Platze der Stadt bei strahlendem Frühlingswetter statt. Gemeinschaftslieder und eine Anzahl wertvoller Blasmusiken (Höffer, Blumensaat, König, Jörn), die von Bläsern der Musikkorps beider Wehrmachtteile (Infanterie-Regiment und Marine) sauber und klangschön ausgeführt wurden, umrahmten die Reden und Ansprachen. Möge das neue Musikgut für Bläservereinigungen und -kapellen endlich den Mißbrauch von Wehrmachtsmärschen in schlechter Bearbeitung und unzulänglicher Besetzung oder

gar die immer noch beliebten Salon- und Tanzstücke bei volkstümlichen Feiern verdrängen!

Eine Nachmittagsfeier im Grenzlandtheater bildete am Sonnabend, dem 23. April, den Ausgangspunkt des Festes. Nach einem hochinteressanten Vortrag, der namentlich das rege musikalische Leben Schleswig-Holsteins im Reformationszeitalter und seine Bedeutung für die gesamtdeutsche Musikentwicklung behandelte, bot Prof. Blume mit seinem Collegium Musicum der Universität Kiel in vollendeter Form je zwei Kantaten von Dietrich Burtehude und seinem Schüler, dem musizierfreudigen Husumer Organisten Nikolaus Bruhns. Die große Abendveranstaltung dieses Tages galt dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten Schleswig-Holsteins. Die beiden Eckpfeiler der Werkfolge waren die niederdeutsche Totentanz-Kantate „Dood un Leben" von Hans Friedrich Micheelsen und der 1932 in Zürich mit allgemein beachtetem Erfolge uraufgeführte „Hymnus" von Heinz Schubert. Die Sopransoli beider Chorwerke führte Martha Schilling, Berlin, stimmlich und musikalisch ganz hervorragend aus. In den Dienst der herben, kraftvollen Kantate von Micheelsen hatte sich der Kieler St. Nikolai-Chor unter der Leitung von Dr. Oskar Deffner gestellt. Der Flensburger städtische Oratorienchor sang unter der Leitung des Komponisten den mystisch schönen „Hymnus". Den Instrumentalkörper stellte bei diesen wie bei den übrigen Chorwerken des Abends das unermüdlich mit gepflegtem Klang musizierende Grenzlandorchester Flensburg. Zwischen diesen Hauptwerken wurde dem musikalischen Humor sein Recht. Alfred Huth (Hadersleben) erfreute mit einer wackeren Sängerschar aus Nordschleswig durch sein anspruchsloses, aber herzerfrischend warmes „Volksliederspiel" (Werk 58) für kleinen Chor und Kammerorchester. Einen gelungenen musikalischen Witz in Form einer pathetischen Fuge und Hymne („Wasser und Wein") trug Gustav Stolz, Kiel mit seinem St. Johannis-Chor vor. Erwin Zillinger, Schleswig hatte die Aufführung der Chorsätze seines humorgesättigten, dabei aber tief gemütvollen Lehrstückes „Der zoologische Garten" der Musikvereinigung Bad Oldesloe übertragen, deren Leiter, Organist Adalbert Schütz, sich mit überzeugender Liebe für das wertvolle Werk einsetzte. Dieser Abend, mannigfaltig und doch geschlossen im Aufbau, erwies den Reichtum an fruchtbaren schaffenden, leitenden und musizierenden Kräften im nördlichen Grenzlande und gab wieder einmal dem Heimatdichter Klaus Groth Recht, der das geflügelte Wort „Holsatia non cantat" in „Holsatia kann dat" gewandelt hat.

Am Hauptfesttage, dem Sonntag, erwies sich der unberechenbare Wetterhimmel der Nordmark als gutgelaunt. Außer der großen Kundgebung sollte sich ja ein nicht unwichtiger Teil der Festfolge im Freien abspielen. Bei froher Anteilnahme der Bevölkerung sangen verschiedene Chöre der Provinz a-cappella oder mit Instrumenten neues Liedgut oder alte Weisen in originalen und neuen Sätzen. Es fehlt ja nicht an Anregungen, solch ein „Platzsingen" in städtischen und ländlichen Ortschaften einzubürgern. Welch eine Werbekraft könnte das deutsche Lied entfalten, wenn so etwas wirklich zum oft und gern geübten Sonntagsbrauche würde! Zwischen zwei Parallelveranstaltungen konnten die Festgäste am Sonntagnachmittag wählen. In der Nikolaikirche ließ Organist Gottfried Gallert die erst kürzlich nach seinen Plänen von Sauer in Frankfurt a. O. erneuerte Orgel in Werken von Bach, Reger und einer meisterhaften eigenen Improvisation erklingen; der Kantatenchor und Nikolai-Kirchenchor durchflochten die Orgelwerke in abgeklärter Schönheit mit Motetten von Schütz, Kuhnau und Distler. Im Grenzlandtheater musizierte Ilse Struck mit dem Chor und der Instrumentalgruppe ihrer „Wanderkantorei" eine heitere, edle Haus- und Kammermusik mit kostbarem Musikgut aus fünf Jahrhunderten. Den gewaltigen Ausklang dieses Tages bildete die Aufführung der Kantate „Lob der Gemeinschaft" von Paul Höffer im Deutschen Hause. Ein Standchor von 250 Sängern aus Flensburg, Kiel und Neumünster, zu denen sich in der vorgeschriebenen Aufmarschordnung Chöre der Werkscharen, des Arbeitsdienstes, der Wehrmacht, der HJ, SA und SS gesellten, bildete mit dem Orchester und den Fanfaren der Wehrmacht den mindestens 500köpfigen Träger der mitreißenden Bekenntnisfeier, der Höffer eine monumentale, dabei aber in jedem Zuge vornehme und feinsinnige musikalische Ausgestaltung gegeben hat, aufgebaut auf dem Ra-

von „Jeder strebe, daß Deutschland lebe" als musikalischem Hauptgedanken. Der Kieler Generalmusikdirektor Hans Gahlenbeck leitete die Aufführung mit straff beherrschender Sicherheit des Gestaltens und unwiderstehlicher Schwungkraft.

Die Abschlußfeier am Montag führte, zugleich als Abschluß des Flensburger Konzertwinters das Grenzlandtreffen aus seiner zeit- und landschaftsbetonten Sphäre in die Höhe zeitloser Gestaltungen des deutschen Geistes. Von Musikdirektor Heinz Schubert wurde die Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den städtischen Oratorienchor und das Grenzlandorchester Flensburg sorgfältig geformt und mit leidenschaftlichem innerem Erleben durchglüht. Ein ausgezeichnetes Soloquartett stützte die Aufführung: Martha Schilling, Berlin; Doris Jochimsen, Grenzlandtheater Flensburg; Heinz Matthäi und Karl O. Dittmer, Berlin.

Erich Hoffmann

Erste Reichsmusiktagung des Deutschen Volksbildungswerks

Das Amt Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstaltete in der Schulungsburg Wannsee der NSDAP die erste Reichsarbeitswoche der Musikmitarbeiter unter Leitung seines Musikreferenten Dr. Siegfried Goslich. Die Heranziehung einer großen Zahl bester Lehrkräfte und Vortragender machte die Tagung zu einem Erlebnis für die Beteiligten, dessen Auswirkung nicht ausbleiben wird. Von den gehaltenen Referaten seien die wichtigsten erwähnt:

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Raabe, führte anläßlich einer Begrüßung in der Musikhochschule Berlin aus, daß die Musik im dritten Reich sowohl eine nationale, als eine soziale Aufgabe zu erfüllen habe; sie sei national, denn die Werke unserer Meister verbinden uns zur gleichgestimmten Hörergemeinschaft und vermitteln bestes Volksgut und sie sei sozialistisch, da unsere Zeit jedem Volksgenossen schlechthin die Teilnahme an unseren Kulturgütern sicherstelle. Eine Trennung der Musik nach „Volks"- und „Kunst"-Instrumenten jedoch solle nicht durchgeführt werden, denn einerseits habe z. B. Bach für Blockflöte und Laute Werke im Bereich der Kunstmusik geschrieben, andererseits könnten manche Bearbeitungen und leicht gehaltene Werke dieser Sphäre ohne weiteres als Volksmusik gelten. Keinesfalls sei Volksmusik ein zweitklassiger Wertbegriff. Mehr als dreißig namhafter Komponisten schreiben bereits für ihre Zwecke; auch die Zahl von etwa 120000 Musizierenden in Stadt-, Werks- und Liebhaberkapellen beweise, daß es sich um eine weittragende Volksbewegung handele. Zur Frage, wie wir uns zur jüdischen Musik stellen, hob er folgendes hervor: wir lehnen die jüdische Musik aus grundsätzlichen Erwägungen ab, genau so konsequent, wie wir den Juden in allen anderen Gebieten unseres Lebens ausschalten. Raabe betonte abschließend den Wert der Hausmusik. Er legte nahe, daß unsere Kinder auf jeden Fall zur Musikausübung angehalten werden, damit Deutschland seine hervorragende Stellung auch auf diesem Gebiete nicht einmal an ein anderes Volk abgeben müsse.

Ein am gleichen Abend in der Musikhochschule abgehaltenes Konzert der Fachschaft Volksmusik zeigte die neuen Wege, die die Komponisten heute gehen, um für unsere Volksinstrumente Musik zu schaffen, die stilistisch einwandfrei und wertvoll ist, so daß man in absehbarer Zeit auf Bearbeitungen von Symphoniemusik wird verzichten können.

Ein Besuch in der Abteilung Volksmusik des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung im Berliner Stadtschloß zeigte anhand von Schallplatten völkisches Liedgut aus verschiedenen deutschen Gauen, auch aus Bosnien und anderen Ländern. Der Leiter, Professor Dr. Huber, erklärte die Aufgaben des Instituts und sprach über die Unterschiede zwischen wirklich bodenständigem und verkitschtem Musikgut. Anschließend fand ein Besuch in der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek statt. Prof. Dr. Schünemann hatte die Mühe nicht gescheut, den Besuchern eine große Zahl von Autographen unserer größten Meister zu zeigen, was ihm nicht genug gedankt werden kann. Welche Gefühle gerade ein mit der Musik täglich in Berührung stehender Mensch empfindet, wenn er vor sich die letzten Notenaufzeichnungen eines Bach, die handschriftliche Partitur der „Zauberflöte" oder Beethovens erste Skizzen zu einer

10. Symphonie liegen sieht, das kann nur der ermessen, dem dieses Glück zum ersten Mal widerfahren ist.

Reichsamtsleiter Leutloff und Dr. Goslich sprachen über die praktische Volksmusikarbeit. 30 bestehende Schulen für Volksmusik des Volksbildungswerks zählen wir z. Zt. in Deutschland, 40 sind im Bau und kommen 1938—39 zur Eröffnung. Weiter zählen wir in der Musikarbeit des DVW über 570 Arbeitskreise, 165 Vortragsreihen und über 1000 Einzelveranstaltungen. 220 Volksbildungsstätten arbeiten augenblicklich in Deutschland. Diese Zahlen zeigen die Bedeutung, die heute schon das DVW besitzt.

Der stellvertretende Musik-Referent der Reichs-Jugendführung, Nowottny, legte in seinem Referat die Schwierigkeiten dar, die zu überwinden sind, bis wir zu einer neuen, zeitgemäßen Musik gelangen werden. Man muß ihm beipflichten, wenn er behauptet, daß die HJ in dieser Beziehung kompromißlos aufbaue, daß andererseits vor allem die Überschätzung der Handharmonika gegenüber anderen Instrumenten und ihre Verwendung fast ausschließlich für Schlager den Weg zur volksgebundenen Musik sehr erschwere.

Überhaupt nahm die Handharmonika in der Arbeitsreihe einen großen Raum ein. Wir sind bei „Kraft durch Freude" nicht etwa grundsätzlich gegen sie eingestellt: jedoch die Wahl des Stoffes (Spiel-„gut" kann hier kaum gesagt werden!) ist es, die zu Besorgnissen Anlaß gibt. Jeder Lehrer klagt darüber, daß Schüler, die kaum das Elementare erlernt haben, schon fragen, wann sie denn endlich „Schlager" spielen dürften. Hier gilt es für den Musikerzieher, seinen ganzen Einfluß einzusetzen, daß wir auf einen vernünftigen Weg gelangen. Die Teilnehmer erhielten nicht nur für Harmonika-Musik, sondern auch für alle anderen Sparten Spiellisten der Fachschaft Volksmusik, in denen Stücke aufgezählt sind, die teils zu empfehlen, teils immerhin als erträglich zu bezeichnen sind. Diese Listen sollen dem Praktiker für die nächste Zukunft Richtschnur sein, bis auf allen Gebieten wirklich ursprüngliche und passende Kompositionen vorhanden sein werden.

Zwei ausführliche Vorträge der Komponisten Konrad Wölki und Ernst Guido Naumann-Berlin behandelten die Zupf- und Balginstrumente. Wölki hat es sich zur Aufgabe gemacht, bei Mandolinen und verwandten Instrumenten das Tremolo, das ursprünglich den Instrumenten gar nicht eigen war, so weit als möglich abzuschaffen. Er hat durch seine Kompositionen bewiesen, daß die musikalische Wirkung des „reinen Zupfklanges" bedeutend besser ist und daß er sich somit auf dem richtigen Wege befindet. Hoffentlich setzt sich seine Musik recht bald allgemein durch.

Über die Stellung, die der Deutsche Gemeindetag zu kulturellen Dingen nimmt, sprach Beigeordneter Dr. Benecke. Die Kulturarbeit der Gemeinden ist vielfach örtlich bedingt und soll deshalb nicht zentral geregelt werden. Eine begrüßenswerte Anordnung ist die Zusammenlegung der NS.-Kulturgemeinde mit KdF, da hiermit die Möglichkeit eines Gegeneinander-Arbeitens von vornherein vermieden wird. Die finanzielle Beteiligung der Gemeinde an einem Kulturträger zeigte der Redner an dem Beispiel der Wanderbühnen. 1933 gab es nur 6 bis 8 Wanderbühnen, heute jedoch 33, da durch eine Kostenbeteiligung seitens KdF und Gemeinde die wirtschaftliche Grundlage der Bühnen gewährleistet ist.

Freiherr v. Horn, Würzburg, sprach über praktische Erfahrungen im Gruppenunterricht. Er betonte, daß der Gruppenunterricht für viele Schüler psychologisch von großem Vorteil sei, da er Hemmungen überwinden helfe. Besonders die von ihm eingeführte visuelle Lehrmethode für Violine und Klavier, bei welcher das Auge das Ohr unterstützt, habe Erfolge gezeitigt und sich z. B. bei Versuchen mit taubstummen Kindern unzweideutig als gut erwiesen. Dr. Just betonte als Vertreter der Fachschaft Musikerziehung in seinem Referat über den Gruppenunterricht im gleichen Sinne wie v. Horn, daß diese Methode nicht allgemein den Einzelunterricht verdrängen soll, da ja sein Ziel nicht das gleiche, nämlich die Ausbildung zum großen Könner, sondern die Gemeinschaftsmusik in der Gruppe, dem Spielkreis ist. Vor zu großen Gruppen muß gewarnt werden; mehr als 6 bis 8 Personen sollen nicht zusammengefaßt werden.

Abteilungsleiter Niebel gab Richtlinien über die Arbeit des DVW und sprach besonders über die geschichtliche Entstehung der deutschen Erwachsenenbildung. Nach dem Kriege war

durch das Chaos der herrschen wollenden Weltanschauungen ein Durcheinander in den Methoden der Erwachsenenbildung festzustellen, bis endlich die nationalsozialistische Volksbildungsstätte heute jedem Deutschen die gleiche Grundlage des Wissens vermitteln will, auf der dann jeder nach seiner besonderen Veranlagung weiter bauen kann.

Dr. **Brandes**, der Musik-Referent der Reichswerkscharführung sprach u. a. über Blasmusik. Die Zielsetzung dieser Musik ist überaltert. Ihr Programm bewegt sich in den allermeisten Fällen zwischen Weber und Wagner. Eine der besonderen Struktur angepaßte Literatur fehlt und daher behilft man sich mit Bearbeitungen, die an Instrumentationsfehlern manchmal nicht zu überbieten sind. Hier muß eine neue Haltung einziehen, wie sie überhaupt heute noch großenteils im Musikleben fehlt.

Über neue Wege der Stimmbildung sprach **Gößler**-Augsburg, der auf diesem Gebiet noch vor einem großen Arbeitsfeld steht, da es vor allem gilt, die verbreitete alte Methodik durch eine Lehrweise auf natürlicherer Grundlage zu ersetzen.

Mit großer Aufmerksamkeit wurde ein Vortrag des KdF-Geschäftsführers **Stemmer** aufgenommen, der im besonderen darüber sprach, daß unsere Musikerziehung nicht Selbstzweck sei, sondern die hohe Aufgabe habe, auf dem Wege über die Musik den schaffenden deutschen Menschen zu einem Volksgenossen zu formen, dem unsere Kulturgüter unbeschränkt zugänglich sind.

Endlich sei der weltanschauliche Unterricht erwähnt, der den Teilnehmern des Lehrgangs durch **Müller-Neuhaus** und Dr. **Ekardt** zuteil wurde. Was hier an großen geschichtlichen Zusammenhängen aus grauer Vorzeit bis zu unseren Tagen aufgezeigt wurde, war so umfassend und wurde in einer so frischen, anschaulichen Form vermittelt, daß alle Anwesenden gern noch weit mehr Zeit zur Verfügung gehabt hätten, um auf weltanschaulichem Gebiet in stärkerem Maße unterrichtet zu werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Schulungswoche am Wannsee außerordentlich vielseitig und fruchtbringend gewesen ist.

Richard Petermann

Der 3. Musikkongreß in Florenz

Die Florentiner Musikkongresse, die dem Musikmai nunmehr alljährlich angegliedert werden, unterscheiden sich in manchem Betracht von den Tagungen der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft: Die Leitung — der Kunstwissenschafter **Ugo Ojetti** und Prof. **Luigi Ronga** als Sekretär — hat es vor allem verstanden, die Vorträge durch geeignete Themenstellung mit dem Musikleben in enge Verbindung zu bringen. Diesmal hatte sie den Rednern zwei Titel zur Auswahl vorgelegt: „Der moderne Geschmack und die alte Musik" sowie „Richtige Deutung und Lesarten der Meisterpartituren." Die Mehrzahl der Vortragenden, über zwanzig, äußerten sich zum ersten, dagegen nur drei zum anderen Thema. Wer aber der Erörterung mit einigem Bangen auf zahlreiche Wiederholungen gleicher Ansichten gefaßt war, sah sich bald angenehm enttäuscht, denn schon wegen der verschiedenartigen Zusammensetzung des Aufgebotes der Redner wurden der Frage immer neue fesselnde Seiten abgewonnen; dazu kam der besondere Standpunkt der einzelnen Vortragenden, der sie je nachdem zu einem reinmusikalischen, kultur- oder musikhistorischen, allgemein geschichtlichen, wohl auch mehr literarischen Gegenstand der Betrachtung machte, und so wurde man gelegentlich sogar auch Zeuge ziemlich entgegengesetzter Meinungsäußerungen.

Einige unvollständige Andeutungen werden von der Vielfalt der Erörterungen einen Begriff geben. **Ernst Bücken** (Köln a. Rh.) wollte die alte Musik aus der gesamten Kultur ihrer Zeit betrachtet wissen, nicht indem man sich auf den Standpunkt der allgemeinen Geschichtsphilosophie etwa eines Spengler stelle oder in oberflächlicher Weise die Techniken der verschiedenen Künste einander anzugleichen suche, sondern indem man darlege, wie in der Tonkunst und etwa der gleichzeitigen Baukunst derselbe Wille „gebaut" oder wie „zu anderen Zeiten impressive Züge in Bildwerken und gewissen Werken der Tonkunst gleiche Wesensgesetze offenbart" hätten. **Jacques Handschin** (Basel) betrachtete die heikle Frage des Durcheinanderwirkens wissenschaftlicher und praktischer Ten-

denzen bei den Erneuerungsbestrebungen der alten Musik. Heinrich Besseler (Heidelberg) gewährte wichtige Aufschlüsse über die musikalische Ausgestaltung des großen Fest- und Kultraums im Zeitalter des Barocks, indem er den Gegensatz der Musikübung des 19. Jahrhunderts mit seiner Steigerung der Zahl und Masse der Barockzeit, welche die Mitwirkenden in eine Anzahl möglichst beweglicher Einzelgruppen teilte, deutlich hervorhob und seine Ausführungen durch Lichtbilder unterstützte. Grundsätzliches zur Wiedergabe alter Tonkunst brachten zwei Redner vor: Paul Collaer (Brüssel) forderte von den Herausgebern der Musik der Vergangenheit höchstes Verantwortungsbewußtsein, unbedingte Texttreue und Vertrautheit mit der zeitgenössischen und der späteren Literatur, welche über die alte Aufführungspraxis belehrt; der Palestrinaforscher Knud Jeppesen (Kopenhagen) entwickelte die Grundregeln der Wiedergabe der Musik seines Meisters ebenfalls aus dem Schrifttum, daneben aber auch aus der Betrachtung der damaligen Tonsprache. In seinem Vortrag „Die Musik ‚ohne Geschichte'" führte Luigi Ronga die Gleichgültigkeit, welche die meisten heutigen Hörer für das weit zurück liegende Tonschaffen haben, auf das Fehlen einer sicheren Überlieferung zurück. Die „Klassizität" der alten Musik sei durch alle denkbaren Erziehungsmittel mit dem Endergebnis der „Rückkehr in die lebendige Wirklichkeit ihrer Geschichte" wiederherzustellen. Darius Milhaud (Paris) behandelte als einziger schaffender Musiker den in Frage stehenden Gegenstand; er betonte, daß uns, wie aus allen Tonwerken, auch aus der heutigen Musik die Stimme der Vergangenheit entgegenschalle, und redete den Hörern ins Gewissen, dem Neuen gegenüber, das zuerst notwendigerweise ungewöhnlich wirke, Duldsamkeit zu üben. Welche Stellung die Kritik zur alten Tonkunst einzunehmen habe, machte der Italiener Guido Pannain zum Gegenstand seiner Betrachtungen: Unbedingte Voraussetzung sei die wissenschaftliche Beherrschung des Stoffes; auch dürfe sich der Beurteiler nicht für wertlose Musik der Vergangenheit und für Bearbeitungen einsetzen, welche die Originalgestalt entstellten. (Leider äußerte sich niemand über freie Bearbeitungen alter Werke aus der Feder namhafter neuerer Tonsetzer, die sich über solche Vorschrift gewöhnlich hinwegsetzen. D. Ref.)

Zur Sonderfrage der Darstellung der alten Oper äußerten sich u. a. die Intendanten und Spielleiter Oskar Walleck (München), Jacques Copeau (Paris) und Giorgio Venturini (Florenz). Von ihnen machte der Münchener Theaterleiter die Forderung, daß der Spielleiter seine Aufgabe vor allem aus dem Geiste der Musik heraus lösen müsse, am deutlichsten zur Grundlage seiner Mitteilungen.

Über das zweite Thema der Tagung — „Richtige Deutung und Lesarten der Meisterpartituren" — sprachen nur drei praktische italienische Musiker. Man möchte sagen: bedauerlicherweise; denn es handelt sich dabei um eins der wichtigsten Sondergebiete der Musikbetrachtung überhaupt. Alfredo Casella ging auf je eine fragliche Lesart ein; Vittorio Gui, der Leiter der Florentiner Oper, auf falsche Deutungen musikalischer Bezeichnungen sowie auf wirkliche Fehler in Meisterpartituren und -klavierauszügen, und in seinen „Erinnerungen eines wandernden Dirigenten" bestätigte Piero Coppola die allen verantwortungsbewußten Kapellmeistern bekannte Tatsache, daß viele Neudrucke von Opern und anderen großen Werken der Klassiker so manche Fehler enthalten und daß auch nicht alle Partituren neuerer Meister wie Debussy, Strauß und Strawinsky frei von falschen Lesarten sind. Max Unger

KONZERTE

Der Gau Berlin der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstaltete in der Deutschlandhalle ein Großkonzert der Luftwaffe unter der Mitwirkung von 11 Musikkorps, 4 Spielmannszügen und 3 Soldatenchören; die Leitung lag in den bewährten Händen des Luftwaffenmusikinspizienten Prof. Hans Felix Husadel. — An der Spitze des Programms stand ein Konzert für Fanfaren, Landsknechtstrommeln und Blasorchester des Frontkämpfers Hermann Heiß (geb. 1897); das Werk offenbart in seiner wuchtigen, männlichen Sprache den echten, kämpferischen Soldatengeist und zeigt neben dieser Haltung auch das bedeutende Können des Komponisten und sein Geschick in der Behandlung der Blasinstrumente. — Als leichtbeschwingtes Gegenstück folgte Webers „Auf-

forderung zum Tanz", hinreißend gespielt und mit Begeisterung aufgenommen. Den Beschluß des 1. Teiles bildete die Festmusik von Felix Raabe (geb. 1901), die vor zwei Jahren in der Philharmonie unter den Werken zur Aufführung kam, die im Auftrage des Reichsluftfahrtministeriums geschaffen wurden. Der 2. Teil des Konzertes brachte in geschickter Zusammenstellung alte und neue Märsche, die zum Teil vom Soldatenchor gesungen wurden. Mit dem Péronne-Marsch und der Fliegerfanfare stellte der gefeierte Dirigent erneut sein Können als schöpferischer Musiker unter Beweis.

H. Jonas

RUNDFUNK

Rundfunk und Komponist

Eines der brennendsten und zugleich schwierigsten kulturellen Probleme ist die Frage der musikalischen Programmgestaltung des Rundfunks. Die nachstehende Veröffentlichung zeigt uns, wie das Thema von einem Rundfunkfachmann — einem Mitarbeiter am Reichssender Köln — gesehen wird. Die bemerkenswerten Ausführungen sind ohne Zweifel sehr geeignet, eine fruchtbare Erörterung über die Programmbildung des Rundfunks anzuregen. Zuschriften aus unserem Leserkreise, die einen positiven Beitrag zur Lösung der Probleme bedeuten, werden wir gern in den folgenden Heften von Fall zu Fall zum Abdruck bringen. JWSch.

Als der deutsche Rundfunk vor etwa 14 Jahren seine Arbeit begann, war er nichts anderes als ein technisches Wunder, für viele auch eine technische Spielerei. Die Art und der Inhalt der Sendungen waren noch viel weniger wichtig als die Tatsache, daß man überhaupt etwas hörte, daß die neue Erfindung es zuwege brachte, gewaltige Entfernungen drahtlos zu überbrücken. Mit der Verbesserung der technischen Einrichtungen auf der Sender- und auf der Empfängerseite erwachte aber auch bald der Ehrgeiz des Programmgestalters. Man war stolz darauf, mit Hilfe des Rundfunks die größten Meisterwerke der Literatur und Musik senden und übertragen zu können und ihnen dadurch scheinbar ein unendliches Hörerpublikum zu sichern. Der Rundfunk erschöpfte sich in diesen Jahren in der Nachahmung des Konzertsaals und der Oper, deren Darbietungsformen auch den Rundfunkplan der Sender beherrschten. Erst die Rundfunkarbeit seit 1933, die zugleich den Rundfunk zum Träger und Künder des großen politischen und völkischen Geschehens machte, hat auch in der allgemeinen Plangestaltung die Besonderheit des Rundfunks stärker in Erscheinung treten lassen.

Der deutsche Rundfunk soll seinen Hörern Freude bringen, sie nach schwerer Tagesarbeit entspannen. Der Hauptbestandteil des Rundfunkplans ist Musik und zwar frohe, beschwingte Musik: Musik am Morgen, die das Hineinkommen in den Arbeitsrhythmus des Tages erleichtert, Musik in der Werkpause, Musik am späten Nachmittag, wenn der Arbeiter und Angestellte wieder zu Hause ist, Musik aber vor allem in der Hauptsendezeit am Abend, zu der jeder Hörer etwas Besonderes, etwas besonders Schönes und Erheiterndes erwartet. Die Stunden, die der ernsten Kunst, auch der ernsten Musik im Rundfunk vorbehalten bleiben, sind im heutigen Sendeplan bewußt selten geworden, seltene Feierstunden, zu denen der Hörer in kleinen Vorbereitungssendungen besonders hingeführt wird, Stunden, die gerade wegen ihrer Seltenheit um so freudiger und mit um so größerer Hörbereitschaft aufgenommen werden. An diesen Feierstunden ist die zeitgenössische Musik natürlich ebenso beteiligt wie die klassische, in der Auswahl vorzugsweise mit den Werken vertreten, deren Struktur dem Rundfunk besonders entgegenkommt, also etwa die Kammermusik in stärkerer Berücksichtigung als die sinfonische Orchestermusik.

Der Rundfunk, der wie kein anderes Kulturinstrument dem Tag und der Stunde unterworfen ist, arbeitet aber zunächst für diesen Tag, den Alltag und seine Bedürfnisse. Und wenn man das musikalische Niveau des Rundfunks heben will, so kann das nicht dadurch geschehen, daß mehr Sinfonien aufgeführt werden, sondern ausschließlich dadurch, daß man sich der Unterhaltungskonzerte, der Werkpausen, der frohen Abende usw. annimmt und versucht, ihnen neue und gute Werke der Unterhaltungsmusik zuzuführen. Wie die Plangestaltung des Rundfunks aus dem Schaffen der großen Meister der Vergangenheit die unterhaltsamen Werke, etwa die Tänze von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, ihre kleinen, heiteren Lieder immer wieder hervorholt und dabei den Reichtum des Schaffens der Altmeister und ihrer weniger bedeutenden Zeitgenossen gerade auf diesem Gebiet offenbart, so wird auch der lebende Tonschöpfer am ersten

mit solchen Werken im Rundfunk zu Wort kommen können, wenn sie ebenso den Stempel einer künstlerischen Persönlichkeit tragen.
Der deutsche Rundfunk hat gerade heute unter der Führung des Reichsintendanten Dr. Glasmeier das ernsthafteste Bestreben, von der sogenannten „Salonmusik“ loszukommen und unter Beteiligung aller schöpferischen Kräfte etwas Neues, Besseres an ihre Stelle zu setzen, eine Musik, die charaktervoll sich der Werte erinnert, die im deutschen Volkslied, im deutschen Volkstanz schlummern, die Sauberkeit der Gesinnung mit Sauberkeit der Erfindung und Gestaltung verbindet. Die Formen, in denen diese Unterhaltungsmusik erscheinen kann, sind mannigfaltig genug. Es kann sich ebenso um Solostücke für die verschiedensten Instrumente wie um kammermusikalische Besetzungen wie um Lieder für Solostimmen oder Chor, ebenso um Werke für Orchester handeln, wobei die intime Wirkung, die der Rundfunk als Instrument der Häuslichkeit auch in der Unterhaltungsmusik anstrebt, richtungweisend sein sollte. Der Reichssender Köln hat im Frühjahr 1937 mit einem Preisausschreiben, das eine Reihe schöner neuer Unterhaltungsmusiken einbrachte, hier Wege zu zeigen und Anregungen zu geben versucht. Ein solches Preisausschreiben kann aber nur einige beispielhafte Lösungen für diese wichtigste Aufgabe der Rundfunkplanung aufweisen, die dann wieder eine sehr viel größere Anzahl anderer Werke nach sich ziehen müssen.
Eine Arbeit, die im Winter 1937/38 bei allen Sendern beobachtet werden konnte, ist die Neugewinnung von Rundfunkoperetten, die auch im Preisausschreiben des Reichssenders Köln schon verlangt und geschaffen wurden. Es handelt sich hier um kleine, singspielhafte Werkchen, die mit ganz wenigen Personen in einfacher, übersichtlicher Handlung, mit einer Spieldauer von 30 bis 45 Minuten, gleichsam eine Miniaturoperette sind, wobei auf die Gestaltung großer Ensembles von vornherein verzichtet werden kann. Flüssiger Dialog, in den die Musiknummern eingestreut sind, kleine und kleinste Instrumentenbesetzung mit ganz kammermusikalischer Wirkung, aber eine Musik mit wirklichen, heiteren Einfällen, die „Schlager“ im guten Sinne sein sollen, das sind die Forderungen, die der Rundfunk hier stellt.
Der deutsche Rundfunk möchte nicht zuletzt auch dazu beitragen, daß die Kluft zwischen sogenannter „ernster Musik“ und Unterhaltungsmusik verschwindet, daß sich wie in den alten Zeiten so auch heute wieder die Schöpfer großer Werke in gleicher Weise den Forderungen des Tages widmen. Wie es für den Schöpfer des „Don Giovanni“, für den Schöpfer der „9. Sinfonie“ keine Schande war, daß die Tanzmusik für die Wiener Bälle schrieben, nach der wirklich getanzt wurde, so sollte sich gerade in unseren Tagen niemand zu „schade“ sein, den Aufgaben des das ganze Volk erfassenden Rundfunks zu dienen. Wenn dann von dem gleichen Meister, der dem Hörer aus Stunden fröhlicher Unterhaltung vertraut ist, einmal eine Sinfonie oder eine ernste Oper im Rundfunk erklingt, dann wird ein solches Werk viel größerem Interesse begegnen, als wenn sein Komponist sogleich mit einem großen Werk an die Hörer herantritt.
Den Rundfunk und seine Aufgaben versteht nur der, der sehr viel Rundfunk hört und zwar auch in den Stunden, in denen er selbst müde und abgespannt ist und Erheiterung sucht, die nun einmal von der weitaus größten Mehrzahl aller Hörer nach des Tages Last und Mühe gesucht wird. Diese Stunden der Entspannung zu veredeln, aus ihnen alles Minderwertige verbannen zu helfen, sollte in erster Linie Aufgabe der deutschen Komponisten sein, eine Aufgabe, wie sie umfassender noch keiner Generation von Musikern gestellt wurde. Paul Heinrich Gehly

Hochschule und Konservatorium

Musikwoche der Berliner Musikhochschule

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Berlin führte vom 6.—14. Mai 1938 erstmalig eine Musikwoche durch, die nicht nur zu einer Leistungsschau größten Stils wurde und den Geist erkennen ließ, welcher Lehrende und Studierende in gleichem Maße beseelt, sondern darüber hinaus einen ebenso großzügigen wie würdigen Auftakt der Berliner Kunstwochen bedeutete. Es entspricht ganz dem Geist der Hochschule, daß sich die Vortragsfolgen aus-

schließlich aus Werken Deutscher Meister zusammensetzten und daß das solistische Musizieren, das Herausstellen eines einzelnen, gegenüber dem solistisch musizierenden Klangkörper — mit oder ohne Begleitung des Orchesters —, dem Gemeinschaftsmusizieren, zurücktrat. Auf diese Weise wurden gleichzeitig sonst nur selten gehörte Werke herausgestellt. Die Gesamtheit der Abende vermittelte ein schönes Bild von der vielgestaltigen und erfolgreichen Arbeit der Musikhochschule.

Eröffnet wurde die Musikwoche mit Werken von Händel. Prof. Fritz Heitmann spielte mit der ihm eigenen Meisterschaft das Orgelkonzert g-moll. Dann erklang das Pastoral „Acis und Galathea", dessen Chöre auch heute noch ihre Wirkung nicht verfehlen. Als Solisten hörte man Friedrich Klee in der nicht ganz dankbaren Partie des Acis, Käthe Schröder als Galathea und Otto von Rohr, der den Ton des von Händel mit Ironie und leichtem Humor gezeichneten Polyphem vorzüglich traf. Als sichere Begleiter am Cembalo und an der Orgel erwiesen sich Fritz Kohlhase und Horst Wilke. Der Hochschulchor und das Konzertorchester der Hochschule klangen unter der Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein prächtig.

Eine Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" unter der szenischen Leitung von Dr. Hanns Niedecken-Gebhard machte uns mit der Opernschule, der Opernchorschule und dem Opernorchester bekannt. Die dem kleinen Rahmen angepaßten Bühnenbilder waren nach Entwürfen von Schülern der Bühnenbildklasse an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst hergestellt worden. Wenn dem Zusammenspiel noch eine gewisse Selbstverständlichkeit der Bewegung fehlte, so halfen doch die guten gesanglichen Leistungen über diesen Mangel hinweg. Otto von Rohrs volle und tiefe Stimme kam in der Partie des Sarastro schön zur Geltung. Helmut Conrad Schindler (Tamino) verfügt über einen angenehmen, weichen Tenor, Maria Nowak (Pamina) wird ohne Zweifel noch einige Härten in der hohen Lage überwinden. Herbert Klomser (Papageno), Edith Klawunde (Papagena) und Elisabeth Wilde (Königin der Nacht) zeigten gut durchgebildetes Stimmaterial. Werner Preuß (Monostatos) versuchte den Mangel einer kräftigen Stimme mit Erfolg durch ein lebendiges Spiel auszugleichen, das sich der Beweglichkeit der Meisterschüler der Deutschen Meisterstätten für Tanz als Sklaven gut anpaßte.

Zu einem vollen Erfolg wurde die Aufführung des „Zigeunerbaron" von Joh. Strauß unter der szenischen Leitung von Prof. Alexander d'Arnals zum Beschluß der Musikwoche. Die gesanglichen und darstellerischen Leistungen waren gleich gut. Karl Wolfram und Reinhold Güther als ehemalige Schüler des Instituts, Herbert Lehmann, Walter Guder, Friedrich Klee, Edith Klawunde, Veronika Penser, Elsa Giersch und Ingeborg Lasser als guter Operettennachwuchs — alle waren sie an der rechten Stelle. Das unter Führung von Käthe Heinze-Hartung getanzte Ballett zu den Klängen des Walzers „Accellerationen" wurde zu einem besonderen Erfolg. Die musikalische Leitung beider Abende hatte Professor Clemens Schmalstich, der aus allen Beteiligten herausholte, was herauszuholen war. Vergessen seien nicht die von Carl Reibe sauber einstudierten Chöre.

Ebenso schön wie interessant war der Mozartabend, der trotz seiner Länge keine Müdigkeit aufkommen ließ. An der Spitze stand die Concertante Sinfonie, deren solistische Teile mit klassischer Ausgeglichenheit von Gustav Havemann und Hans Mahlke durchgeführt wurden. Die Arie „Bei diesen schönen Augen" wurde von Paul Lohmann mit wundervoller Weichheit gesungen, während Kurt Wallner die äußerst schwierige Partie des obligaten Kontrabaß mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit meisterte. Ein seltener Genuß war das Konzert für Flöte und Harfe, dessen ideale Wiedergabe Gustav Scheck und Max Saal begeisterte Beifallsstürme eintrug. Nicht minder gefeiert wurde Georg Kulenkampff als Interpret des Konzerts für Violine in A-dur. Den Beschluß bildete das siebente Konzert für drei Pianoforte, in dem sich Richard Rößler, Rudolf Schmidt und Valeska Burgstaller zu wundervollem Zusammenspiel vereinigten. An diesem Abend galt der Beifall den Solisten nicht nur als hervorragenden Meistern ihres Faches, sondern auch als ebenso tüchtigen Lehrern des von ihnen betreuten Nachwuchses. Prof. Dr. Fritz Stein, der die Leitung des be-

gleitenden Kammerorchesters hatte, kann stolz auf einen solchen Mitarbeiterkreis sein.
Einen Abend von ganz eigentümlichem Reiz bereitete Kurt Thomas und die Hochschulkantorei seinen Hörern mit Madrigalen und Chorliedern aus alter und neuer Zeit unter dem Motto: „Von Mai, Minne, und Fröhlichkeit“. Es ist erstaunlich, was Kurt Thomas aus seinen Sängern, die sich sonst instrumental betätigen, herausholt. Wie wurde die schwierige Rhythmik der Kompositionen eines Hans Leo Haßler, eines Joh. Herm. Schein und eines Thomas Morley lebendig! Wie plastisch kam der Humor in den Kompositionen eines Nikolaus Zangius und Erasmus Widmann heraus! Wie fein abgetönt klang Ludwig Senfls „Geläut zu Speyer“ und Orlando di Lassos „Echo“! Daß diese älteren Meister des 16. und 17. Jahrhunderts gerade jetzt wieder lebenskräftig werden, bewies nicht nur der ungeteilte Beifall, sondern auch die innere Verwandtschaft dieser alten Vokalmusik mit den Werken unserer jungen Generation. Die gleiche rhythmische Lebendigkeit, der Reichtum der Klangfarben durchzieht die „Minnelieder“, op. 16, von Hugo Distler, und ein überaus feiner Humor, der sich von allen Plattheiten und Übertreibungen freihält, fand in den „Fünf Tierfabeln“, Werk 31, von Kurt Thomas seinen musikalischen Niederschlag. Dieser Abend hat ohne Zweifel den alten und den jungen Meistern neue Freunde erworben.
Ein Orgelkonzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten machte uns mit einem durchweg tüchtigen Nachwuchs bekannt. Orgelwerke von Johann Nepomuk David und Heinrich Kaminski, von Hans Jendis und Hans Heinz Haase mit gut angelegten Steigerungen vorgetragen, zeigten, daß man auch heute noch Kompositionen mit Profil schaffen kann ohne sich wie Wolfgang Fortner, für dessen Toccata und Fuge d-moll sich Kurt Mild mit überlegenem Können einsetzte, einer Harmonik, bzw. Disharmonik zu bedienen, die nicht immer begründet erscheint. Erika Weber, deren Stimme es nicht an Weichheit und metallenem Glanz fehlt, sang zwei wirkungsvolle Lieder von Armin Knab, mit feiner Einfühlung von Theodor Weisser begleitet. Helga Schon und Erich Thabe ließen Kaminskis Präludium und Fuga für Violine und Orgel in gut ausgeglichenem Zusammenspiel zu einer schönen Einheit werden.
Auf beachtlicher künstlerischer Höhe bewegte sich der Bach-Abend. Den Auftakt bildete das Konzert a-moll für Violine, Flöte und Cembalo, dessen Adagio Ulrich Grebling, Hans Ulrich Niggemann und der bekannten Cembalistin Prof. Eta Harich-Schneider besonders gut gelang. Die Höhepunkte des Abends waren das von Max Strub meisterhaft wiedergegebene Violinkonzert E-dur, dessen Adagio wiederholt werden mußte, und das Konzert für zwei Violinen. Während sich Hans Ulrich Tiesler in der Lösung seiner Aufgabe mehr einem ausgeglichenen Spiel näherte, entwickelte Lubomir Jankoff ein gesundes Temperament, das jedoch nie die Sauberkeit der Ausführung oder die Schönheit des Tones beeinträchtigte. Auch diese beiden Künstler mußten sich zu einer Wiederholung des Finales verstehen wie die Meister ihres Faches Hans Bode (Trompete), Gustav Scheck — dieser hatte sein Instrument mit der Blockflöte vertauscht —, Fritz Flemming (Oboe) und Max Strub (Violine), die das Brandenburgische Konzert Nr. 2 abschließend zum Vortrag brachten.
Auch dieser Abend unter der Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein zählte — wie der Mozart-Abend — zu den Höhepunkten dieser Musikwoche.
In einem Kammermusikabend wurden die beiden Exponenten des vorigen Jahrhunderts nebeneinander gestellt. Das Quintett F-dur des sich ganz ins Mystische versenkenden Anton Bruckner erfuhr eine ebenso schöne Wiedergabe (ausgeführt von Helga Schon, Hans-Jürgen von Hansemann, Liselotte Schönwald, Artur Trug und Heinrich Jacobskötter) wie das leidenschaftliche, von innerer Glut durchzogene Klavier-Quintett f-moll op. 34 von Johannes Brahms (ausgeführt von Werner Wolfram Becker, Ulrich Grebling, Werner Pietsch, Herbert Baumgart und Fritz Maar). Beides außerordentlich reife Leistungen.
Ein Symphoniekonzert mit Robert Schumanns zweiter Symphonie, Beethovens Klavierkonzert G-dur und Hans Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ gaben dem Konzertorchester Gelegenheit, sein

Können in jeder Richtung unter Prof. Walther Gmeindl zu zeigen. Für das Klavierkonzert, in welchem sich Robert Bendler als tüchtiger Pianist erwies, wäre eine kleinere Besetzung des Orchesters vorteilhafter gewesen.
So ist in diesen neun Tagen eine Fülle wertvollster Musik lebendig geworden, wofür den Veranstaltern von den Hörern in herzlichster Weise gedankt wurde. Diese Musikwoche ließ deutlich erkennen, daß in der Staatlichen Hochschule auf jedem Gebiet ganze Arbeit geleistet wird, und die Freudigkeit, mit der von Lehrern und Studierenden musiziert wurde, zeigte, daß ein schöner Geist in diesem Institut herrscht, der nicht zuletzt seinem Leiter Prof. Dr. Fritz Stein zu danken ist. Werner Freytag

Neue Schallplatten

MEISTER DER OSTMARK

Konzertmusik

Die Schallplatten-Industrie erfreut ihre Freunde durch eine beachtliche Anzahl von recht gelungenen, ja ausgezeichneten Neuaufnahmen aus dem Bereich der ernsten und auch der heiteren Muse. Stark vertreten sind diesmal die Meister der **Wiener Klassik**. Von Mozart hören wir die Ouvertüren zur „Entführung aus dem Serail" und zu „Cosi fan tutte", von den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt wundervoll ausgewogen und durchsichtig gespielt (Telefunken E 2522). — Zwischen der „Entführung" und dem „Figaro" schrieb Mozart für eine seiner Schülerinnen das Klavierkonzert in G-dur (K.-V. 453), dessen Solopart Edwin Fischer, von seinem Kammerorchester begleitet, auf Electrola DB 3362/64 bezaubernd wiedergibt. Aus der gleichen Schaffensperiode des Meisters stammt auch das für den Salzburger Violinisten Brunetti gelieferte Rondo in C-dur zu einem Violinkonzert (K.-V. 373), das wir von dem feinsinnigen Jean Pougnet auf Columbia DWX 1607 hören. — Ob es nötig war, das Wiegenlied und ein Menuett in D-dur in einer Bearbeitung für Barnabàs von Géczy und sein Orchester herauszubringen (Electrola EG 6201), bleibe dahingestellt. —

Eine Neuaufnahme des Violinkonzerts in D-dur op. 61 von Beethoven schenkt uns Grammophon 15205/09 EM. Als Solist stellt sich ein Künstler des deutschen Nachwuchses vor: Karl Freund, der junge Konzertmeister des Schweriner Staatstheaters. Sein Spiel verrät sichere Beherrschung der Technik und liebevolles Eingehen auf die schöpferische Tiefe des Werkes; eine gewisse Unausgeglichenheit im Nehmen der Zeitmaße muß der hoffnungsvolle Künstler freilich noch überwinden. Die Begleitung der bewährten Berliner Philharmoniker betreut Walther Davisson. — In hervorragend reifer Interpretation hören wir Beethovens Klavierkonzert C-dur op. 15 von Walter Gieseking mit dem Orchester der Berliner Staatsoper unter Leitung von Hans Rosbaud (Columbia LWX 229/32), ferner ein anderes Frühwerk des Meisters, seine C-dur-Symphonie Nr. 1 op. 21 vom etwas zu stark besetzten Philadelphia-Orchester unter Eugene Ormandys beschwingter Stabführung hinreißend vorgetragen (Electrola DB 3179/82).
Ein in seiner heiteren und unbekümmerten Beschwingtheit köstliches Werk ist die Symphonie in B-dur, die der 19jährige Elementarschullehrer Franz Schubert im September des Jahres 1816 schrieb. Hocherfreulich, daß wir dieses im Konzertsaal unbegreiflicherweise nur selten gespielte Jugendwerk jetzt in einer sehr sauberen Wiedergabe durch die Berliner Philharmoniker unter Hans von Bendas Leitung auf Schallplatten besitzen (Telefunken E 2516/18).

Volksmusik

Eine schöne Gabe für die Freunde der Militärmusik sind die Aufnahmen österreichischer Märsche, die in der originalen Besetzung vom Musikkorps des oberösterreichischen Infanterie-Regiments Nr. 14 (Linz) unter Leitung von Kapellmeister Leopold Ertl gespielt werden (Telefunken A 2524/25). Diesen beiden Platten ist neben dem künstlerischen und unterhaltenden noch ein besonderer dokumentarischer Wert beizumessen: wir hören — nach der Rückgliederung Österreichs wohl zum letzten Male — die österreichische Infanteriemusik in ihrer origi-

nalen Besetzung; darüber hinaus sind gewissermaßen als Einleitung zu den Märschen die Signale „Vorwärts“, „Sturm“, „Retraite“, „Tagwache“ und „Vergatterung“ auf den Platten festgehalten.
Auch die „Sträuße“ fehlen unter den Neuaufnahmen nicht: Barnabás von Géczy spielt uns mit seinem Tanzorchester die Walzer „Wiener Blut“ und „Rosen aus dem Süden“ von Meister Johann mit aller Süße, deren seine einschmeichelnde Geige fähig ist (Telefunken A 2531). — Eine Standardaufnahme: Alois Melichar spielt mit den Berliner Philharmonikern den Walzer „Dorfschwalben aus Österreich“ von Josef Strauß (Grammophon 15204 EM). Hier kann man von Volksmusik im besten Sinne und in bester Ausführung sprechen!
Leider fehlt es auch nicht an Wiederbelebungsversuchen jener teils kitschigen, teils schleimigen, in jedem Falle aber törichten Schlager, die sich mit der Baumblüte im Prater, dem Wunschaufenthalt in Grinzing, Wean, Weib und Wein u. ähnlichen, scheinbar unüberwindlichen Requisiten einer verlogenen Heurigenromantik beschäftigen. Immerhin sind diese unerfreulichen, aber wohl sehr einträglichen Zeiterscheinungen auf den ersten Blick als das zu erkennen, was sie vorstellen: Musikmüll. Geradezu gefährlich jedoch wird der Schund, sobald er sich tarnt und als sogenannte „Volksmusik“, gespielt von der Original-XY-Kapelle (an der bestenfalls noch die Besetzung original ist) auf Gummisohlen daherschleicht. Eine in dieser Hinsicht höchst aufschlußreiche Zusammenstellung bringt die Juni-Liste der Deutschen Grammophon-GmbH. unter dem Titel „Österreich im Lied“ (S. 10). Hierzu wird in Kürze ein ernstes Wort am Platze sein. JWSch.

Unsere Berufskameraden

Die Dienstbezeichnung nichtbeamteter außerordentlicher Professor wurde dem Dozenten in der Fakultät für allgemeine Wissenschaften der Technischen Hochschule in Breslau Lektor Dr. habil. Hermann Matzke verliehen.

Dozenturen erhielten Dr. habil. Wilhelm Ehmann an der Universität Freiburg i. Br.; Dr. habil. Fritz Feldmann an der Universität Breslau.

Titelverleihungen an Wissenschaftler und Künstler

Anläßlich des Geburtstags des Führers und Reichskanzlers wurden ernannt:

Zu Professoren: der Klavierpädagoge und Musikschriftsteller Rudolf Maria Breithaupt in Berlin; der Kirchenmusikdirektor Martin Grabert in Berlin; der Konzertpianist Siegfried Grundeis in Leipzig.

Zu Generalmusikdirektoren: der Kapellmeister am Städt. Opernhaus in Nürnberg, Alfons Dressel; der Städt. Kapellmeister Leopold Reichwein in Bochum und Wien.

Zu Staatskapellmeistern: Kapellmeister an der Staatsoper Berlin Karl Elmendorff; Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Berlin Walter Lutze; Kapellmeister an der Staatsoper in Hamburg Dr. phil. Hans Schmidt-Isserstedt; Kapellmeister an der Staatsoper Berlin Johannes Schüler.

Außerdem wurden zahlreiche Künstler durch die Ernennung zu Kammersängern, Kammervirtuosen und Kammermusikern ausgezeichnet.

Berufung

Kapellmeister Fritz Lehmann, bisher Dirigent in Hannover und Hildesheim, wurde als Generalmusikdirektor nach Wuppertal berufen.

Kurzberichte

Die Dresdner Philharmonie bei den Sudetendeutschen

Die Dresdner Philharmoniker unter der zielbewußten Führung ihres Dirigenten Paul van Kempen sind soeben von einer Reise in das sudetendeutsche Gebiet zurückgekehrt. In zwei Konzerten hat das Orchester vor der deutschen Bevölkerung der alten Reichsstadt Eger und der durch Robert Schumann berühmt gewordenen Grenzstadt Asch die Meisterwerke deutscher Tonkunst wie Beethovens 5. Symphonie und seine Egmont-Ouvertüre, Webers Frei-

schütz-Ouvertüre und das Siegfried-Idyll von Richard Wagner erklingen lassen.

Die Freude und jubelnde Begeisterung der sudetendeutschen Brüder über den Besuch aus der Heimat war unbeschreiblich. Dem Konzert in Asch wohnte auch Konrad Henlein bei, der es sich nicht nehmen ließ, nach dem Konzert längere Zeit im Kreise der Orchestermitglieder zu verweilen.

Deutsche Opern im Ausland

Im größten Theater Südamerikas, dem Teatro Colon in **Buenos Aires**, wird auch in diesem Sommer eine deutsche Opernspielzeit durchgeführt; zur Aufführung gelangen Werke von Mozart, Wagner und Richard Strauß, ferner Bachs Johannespassion und Bruckners Tedeum. Die musikalische Leitung übernimmt wahrscheinlich Hans Knappertsbusch. —

Die deutsche Opernsaison in **London** wurde mit Mozarts Zauberflöte unter der Stabführung von Thomas **Beecham** in Anwesenheit namhafter Vertreter des gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens und mehrerer Mitglieder des königlichen Hauses eröffnet.

Einweihung des „Goebbels-Heim" in Bad Harzburg

Das Kuratorium der Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten hat zwei in einem riesigen Park belegene Häuser zu einem Erholungs- und Altersheim der deutschen Komponisten ausgebaut. Diese vorbildliche, aus eigenen Mitteln der Komponisten geschaffene soziale Einrichtung wurde am 14. Mai seiner Bestimmung übergeben. Die Einweihungsfeier wurde durch ein Festkonzert des Landestheater-Orchesters Braunschweig ausgeschmückt, das Graener, Georg Schumann, Franz von Blon, Hans Bullerian, Willy Geisler, Eduard Künnecke und Paul Lincke dirigierten.

Eichendorffs „Freier"

erlebten in diesem Jahre eine größere Reihe von Aufführungen. Cesar **Bresgen** hat eine anmutig heitere Bühnenmusik geschrieben, die bei den bisherigen Aufführungen in Baden-Baden, Weimar, Ratibor, Kassel und Meiningen mit großem Beifall aufgenommen worden ist.

Vorschau

Bruckner-Vierjahrsfest verschoben

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft plante für das Jahr 1938 in Linz und St. Florian das erste Bruckner-Vierjahrsfest, zu dem namhafte Dirigenten ihre Mitwirkung zugesagt hatten. Der neue kommissarische Leiter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien, Dr. Friedrich **Werner**, regte nunmehr an, dieses Fest zugunsten des ersten großdeutschen Bruckner-Festes, das für das Jahr 1939 im Lande Österreich an allen Bruckner-Gedenkstätten geplant ist, fallen zu lassen.

Das großdeutsche Brucknerfest findet im nächsten Jahre als Musikfest größten Ausmaßes statt. Voraussichtlich werden auch Mitglieder der Reichsregierung und Persönlichkeiten des deutschen Kunstlebens als Förderer an dieser Veranstaltung teilnehmen. Unter diesen Voraussetzungen sah sich der kommissarische Leiter der oberösterreichischen Bruckner-Festgemeinde Adolf Trittinger veranlaßt, dem Vorschlag Dr. Werners zuzustimmen. Gauleiter **Eigruber** hat den Leiter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ersucht, die künstlerischen Interessen des Heimatlandes Bruckners bei dieser Großveranstaltung in ganz besonderem Maße wahrzunehmen.

Der Leiter des Landesverkehrsamtes, Pg. Theodor Brieger teilt hierzu mit, daß 1939 im **Rahmen einer deutschen Musikwoche** an allen Wirkungsstätten Bruckners, also in **Wien**, **Linz**, **St. Florian** und **Steyr** große Musikveranstaltungen geplant sind. —

Das Brucknerfest in Mannheim

wird in diesem Jahre vom 29. Oktober bis 3. November stattfinden. Das bereits festgelegte Programm enthält die erste, dritte, vierte (oder sechste), fünfte und achte Symphonie (soweit veröffentlicht in der Urfassung, d. h. in der von Bruckner selbst gewollten Fassung), die F-Moll-Messe, (den 150. Psalm) A-cappella-Chöre und das Streichquintett, sowie die den Brucknerfreunden noch kaum bekannten vier Orchesterstücke, die zu den vom Meister in seiner allzupeinlichen Selbstkritik nicht herausgegebenen Werken gehören.

Als einer der nur noch ganz wenigen lebenden Schüler des Meisters wird Professor Dr. Friedrich Klose, ein Badener, geehrt werden durch Aufführung seiner „Phantasie und Fuge über ein Thema von Bruckner“ für Orgel und Bläser und seines Streichquartettes.

Als Gastdirigent wurde Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger, München, eingeladen. Er wird die Fünfte und die vier Orchesterstücke leiten, GMD. Karl Elmendorff die Erste, Vierte, oder Sechste, Achte und den 150. Psalm, Kapellmeister Dr. Ernst Cromer, Mannheim, die Dritte. Der städtische Chor (F-Moll-Messe) steht unter Leitung von Direktor Chlodwig Rasberger, der Madrigalchor unter Professor Fritz Schmidt, Ludwigshafen. Bruckners Streichquintett und Kloses Streichquartett werden vom Kergl-Quartett gespielt. Es ist also ein Programm, das an die Mitwirkenden wie die Hörer höchste Anforderungen stellt, das in der Größe seiner Gedanken ein erhabenes Musikfest darstellt. Alle Freunde und Verehrer des Meisters dürfen stolz darauf sein, daß die Stadt Mannheim dieses Fest zum zehnjährigen Jubiläum des badischen Brucknerbundes unternimmt.

Er wurde am 8. Juni 1928 durch Dr. Fritz Grüninger unter der Mitarbeit der Herren Professor Heinrich Zoellner und Professor Franz Philipp ins Leben gerufen. Die feierliche Gründung fand damals im Kaufhaussaale zu Freiburg i. Br. statt, und Freiburg ist seitdem der „Sitz“ des Bundes geblieben. Aber bald griff das Bestreben des Badischen Brucknerbundes, das Verständnis der Persönlichkeit und Werke des Meisters nach Kräften zu fördern, auch in andern Städten Badens Platz. In zahlreichen kleineren Veranstaltungen der Ortsgruppen wirkte der Bund unermüdlich in Wort und Schrift und durch Aufführung Brucknerscher Werke für den Meister. Die höchsten Gipfel dieser stillen Arbeit waren dann die Brucknerfeste: 1929 in Karlsruhe, 1931 in Baden-Baden, 1934 in Mannheim und Pforzheim, 1935 in Freiburg i. Br. Das nächste Mannheimer Brucknerfest wird also das sechste in der Reihe des Gaues Baden sein.

Anton Bruckner war bekanntlich der erste, der in die Walhalla, die Ruhmeshalle großer Deutschen, vom Führer aufgenommen worden ist. Damit wurde von höchster Warte die Pflege seiner Kunst dem deutschen Volke ans Herz gelegt und zur Aufgabe gemacht. Seitdem Großdeutschland erstand, ist Bruckners Heimat die unsrige, und die unsere auch die seine. Enger noch als bisher scharen sich bei künftigen Brucknerfesten die deutschen Brucknerfreunde um den Meister, und Großdeutschland huldigt einem seiner Größten!

Zweite Freiburger Orgeltagung

Die 2. Freiburger Orgeltagung findet vom 27. bis 30. Juni 1938 statt. Am Montag, den 27. Juni wird die Tagung feierlich eröffnet. Christhard Mahrenholz spricht über „Die Kleinorgel, Grundfragen des Baues und Klanges“. Es folgt abends eine „Geistliche Musik“ für große und kleine Orgel, Singstimmen und Instrumente in wechselnder Besetzung unter Leitung von Dozent Dr. Ehmann. Der 28. Juni beginnt mit Vorträgen: Johannes Mehl, Die Denkmalpflege auf dem Gebiete der Orgel; Karl Schuke, Positiv und Kleinorgel vom Standpunkt des Orgelbauers; K. G. Fellerer, Die alte für Kleinorgel bestimmte Orgelmusik. — Nachmittags werden die ausgestellten Kleinorgeln durch die Orgelbauer vorgeführt; abends erklingt „Alte weltliche Orgelmusik“ auf Positiv und Portativ. Am Mittwoch, den 29. Juni sprechen Wolfgang Auler über „Weltliche Musik auf dem Positiv“; Helmut Walcha über „Die Kleinorgel im Gottesdienst und in der geistlichen Hausmusik“; Hans Klotz über „Das alte Positiv und die neue Kammerorgel“. Es folgt am Abend unter der Leitung von Josef Müller-Blattau „Weltliche Musik“ für große und kleine Orgel, Singstimmen und Instrumente. Der letzte Tag (30. Juni) beginnt mit Vorträgen von Hans Biedermann: „Die Toggenburger Bauernorgel“, Herbert Haag: „Die weltliche Orgel“, Wilhelm Ehmann: „Orgel und Volkslied“ und Gotthold Frotscher: „Die Wechselbeziehung zwischen Orgelmusik und Orgelbau in Geschichte und Gegenwart“; mit Kurzvorträgen und einem zusammenfassenden Bericht von Müller-Blattau über „Die neue Orgelbewegung“ klingt die Tagung aus. —

Das Robert Schumann-Fest 1938

in Zwickau wird u. a. eine Aufführung des Klavierkonzertes durch Prof. Alfred Hoehn,

ferner der selten gespielten Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina" und der 1. Symphonie unter Leitung von Musikdirektor Karl Barth bringen.

17. Würzburger Mozart-Fest

Vom 25.—30. Juni findet unter Leitung von Dr. Hermann Zilcher das 17. Würzburger Mozartfest statt. Das Programm sieht folgende Veranstaltungen vor: am 25. Juni eine Nachtmusik im Hofgarten, mit Serenaden, Arien und Chören von Mozart und Werken von Haydn und Stamitz; am 26. Juni ein Orchesterkonzert im Kaisersaal mit der D-dur-Symphonie, dem Klavierkonzert in G-dur von Mozart und Arien von Händel; am 27. Juni das Requiem in der Hofkirche; am 28. Juni Kammermusik im Kaisersaal mit einem Streichquartett und dem Klarinettenquintett von Mozart und der Serenade für Flöte, Violine und Bratsche von Beethoven; am 30. Juni ein Orchesterkonzert im Kaisersaal mit Mozarts g-moll-Symphonie und Arien von Händel.

Elftes Großes Sängerfest in Tallinn

Das musikalische Ereignis des Sommers ist das Große Sängerfest vom 23.—25. Juni in Tallinn. Die Sängerfeste, die in Estland alle 5 Jahre abgehalten werden, haben sich im Laufe der Zeit zu Großkonzerten ausgebildet und auch im Auslande reges Interesse erweckt. Zum bevorstehenden Sängerfest haben sich bisher 19235 Sänger und Spieler gemeldet, insgesamt 636 Chöre und Orchester, davon 472 gemischte Chöre, 52 Männerchöre, 27 Frauenchöre und 85 Orchester. Es kann wohl mit einer Anzahl von weit über 20000 Teilnehmern gerechnet werden.

Zu den musikalischen Vorarbeiten des Sängerfestes sind die bekanntesten estnischen Musikkünstler herangezogen worden und als Hauptleiter treten die besten estnischen Dirigenten Prof. J. Aawik, Prof. A. Kull, E. Aaw, W. Nerep, J. Simm und T. Wettik auf.

Außer den einheimischen Chören werden als Gäste viele Chöre aus dem Auslande erwartet und zwar aus Finnland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Lettland, Litauen und Ungarn, sowie auch estnische Chöre aus anderen Ländern, — so auch aus Amerika.

Den ausländischen Chören ist ein selbständiges Auftreten ermöglicht; diese werden auch Sonderkonzerte veranstalten.

Das Sängerfest wird in Tallinn am Meeresstrand abgehalten, wo bereits vor Jahren ein großartiges Feld mit einer großen Sänger-Tribüne und Sitzplätzen für 100000 Zuhörer errichtet worden ist.

Lippoldsberger Dichtertreffen

Am Sonntag, den 3. Juli findet das diesjährige Dichtertreffen in Lippoldsberg bei Hans Grimm statt. Diese seit 4 Jahren stattfindenden Dichtertage haben durch die Persönlichkeit des Gastgebers und bei der Eigenart ihrer Durchführung besondere Bedeutung im Rahmen des kulturellen Geschehens unserer Zeit erlangt. Mit der in den letzten Jahren immer stärker hervortretenden musikalischen Ausgestaltung der Dichtertage (durch die Akademische Orchestervereinigung in Göttingen) geht ihre Wirkung weit über den literarischen Raum hinaus.

Für dieses Jahr haben zugesagt und lesen: Rudolf G. Binding, Rudolf Alexander Schröder und August Winnig. Das musikalische Programm umfaßt Werke von Buxtehude für Orgel, Orchester und Chor. Leitung des Orchesters Georg Brandt, Leitung des Chors Ludwig Dietz. Hans Grimm liest voraussichtlich die Legende aus „Volk ohne Raum". Die Lesung wird umrahmt von Serenadenmusik des Orchesters.

Der Mitarbeiterkreis

Prof. Dr. Josef Bacher, Linz a. D., Walterstr. 2

Prof. Carl Clewing, Berlin-Lichterfelde, Berliner Straße 23/24

Prof. Dr. Kurt Huber, Berlin-Lichterfelde, Teltower Straße 140

Dr. Fritz Chlodwig Lange, Berlin-Grunewald, Fontanestr. 8

Kirchenmusikdirektor Karl Lütge, Berlin W 30, Freisingerstr. 16, IV

Dr. Hans Joachim Moser, Babelsberg 2, Straße der SA 64

cand. phil. Fritz Schaarschmidt, Leipzig O 5, Alfred Kindlerstr. 23

Prof. Dr. Georg Schünemann, Berlin-Wilmersdorf, Konstanzer Straße 42

DAS DEUTSCHE IN DER MUSIK

VON HANS ENGEL

Die von unserem Mitherausgeber im Folgenden behandelten Probleme stehen gegenwärtig im Brennpunkt des Interesses weitester Fachkreise, wie z. B. das nach Drucklegung dieses Aufsatzes erschienene Büchlein von Richard Eichenauer, „Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele“ und andere Veröffentlichungen bestätigen. Eine Fülle neuer Gedanken wird dem Leser wertvolle Anregungen bieten; die eine oder andere der behandelten Fragen scheint durchaus einer in ihrem Ergebnis hoffentlich fruchtbaren Diskussion wert. Der Herausgeber.

Die deutsche Musik ist nicht nur Gegenstand unserer Liebe, sondern Gegenstand der Bewunderung der ganzen Welt. Unter „deutscher Musik“ versteht die weite Welt heute in erster Linie die Musik der Wiener Klassik und der Romantik einschließlich Wagners, die gebildetere musikalische Welt wohl noch Bach, während für unsere Kenner und Liebhaber der Kreis der Tonmeister weiter neben den Großen viele Meister und Kleinmeister umfaßt. Daß die erlauchten Großen deutsche Meister sind, daß ihre Musik eben „deutsche“ Musik ist, ist für uns und alle Welt ein unverrückbarer Begriff, gegen den höchstens in Kriegspsychosen, allemal zum Schaden des Angreifers, wie etwa im Falle Beethovens, angerannt wurde. Auch die übernationale Geltung dieser Meister führt zuweilen zum Versuch, ihre Deutschheit zu leugnen. Andererseits aber erfreuen sich die deutschen Meister im Auslande einer Wertung nicht nur nach stilistischen Gesichtspunkten und nach Gattungen, wie in der Bevorzugung Wagners durch die Oper z. B. in Südamerika, sondern einer oft seltsamen Skala der Grade ihrer Deutschheit, wobei einige Meister länderweise als „zu deutsch“ weniger geschätzt werden, wie Bruckner, Schubert und auch Mozart.

Die Frage: Was ist das „Deutsche“ in der deutschen Musik? wird in vielen Werken gestreift und ausdrücklich oder unausdrücklich behandelt, voran in der „Geschichte der deutschen Musik“ H. J. Mosers. Auch in fast allen Monographien deutscher Meister wird diese Frage gestellt. Bei den durch Abstammung und Lebenslauf eindeutig zur deutschen Musik zählenden Meistern entsteht denn auch nirgends eine Verlegenheit, je nach dem Standpunkt des Verfassers diese oder jene Eigenheit als „die deutsche“ zu bezeichnen. Schwieriger wird eine Stellungnahme freilich da, wo diese Bedingungen nicht gegeben sind, wo das Volkstum zweifelhaft oder die fremdländischen Bindungen zu groß waren, wie im Falle Liszts, endlich bei unseren Auslandsdeutschen unter den Meistern, wie bei Händel, den wir als deutsch, die Engländer als englisch empfinden, oder bei deutschstämmigen und halbdeutschen Meistern, wie bei César Franck oder Busoni.

So sehr für uns die Deutschheit, das Deutschsein jener Großen feststeht, so schwer wird eine klare Antwort auf die Frage: was dieses Deutsche ist? Da werden alle möglichen Eigenschaften und Eigenarten hervorgehoben, die bei der starken Ver-

schiedenheiten der Persönlichkeiten und Epochen recht verschieden sind. Wollte man aber alle Beiwörter, von denen die einfach lobenden, von jedem Volke seinen Meistern erteilten meist nichts sagen, auf einen Generalnenner bringen, so stellen sich solchem Versuche die größten Hindernisse entgegen. Das „Deutsche“ scheint ein Etwas, das leichter gefühlt, als begriffsmäßig gefaßt werden kann. Dies soll aber nicht hindern, hier einmal vorläufig und grundsätzlich diese Frage zu behandeln. Ist schon die Schwierigkeit für die Wortfaßlichkeit dieses „Deutschen“ in einem zusammenhängenden Zeitverlauf, etwa der Zeit von Händel bis Beethoven oder gar Wagner groß, so scheint sie unüberwindlich zu werden, spannt man den Bogen weiter über alle Jahrhunderte deutscher Musik. Die Schwierigkeiten scheinen nicht mehr durch die Verschiedenheit der Betrachter zu entstehen, als vielmehr in der geschichtlichen Wandlung des Wesens selbst zu liegen[1]. Gibt es, so fragen wir uns, eine Deutschheit, die gleichbleibend den musikalischen Erscheinungen zu Grunde liegt, die sich als Thema aus den Variationen der Stilgeschichte erkennen ließe? Zu dieser Frage stellen sich weitere: Wann und in welchen Epochen ist dieses Deutsche besonders stark und ungetrübt zum Klingen gebracht worden? In welchem Meister hat es sich am reinsten offenbart? Wie verhält sich das deutsche Wesen den vielfältigen fremden Stileinflüssen gegenüber? Welcher Stil, welche Stile waren dem Ausdruck deutschen Wesens günstig, welche abträglich, und gibt es mehr oder minder deutsche Stile? In welchen Gattungen endlich ist das Deutsche am ungehemmtesten zur Entfaltung gekommen?

Nur zu leicht kommt eine solche Betrachtung in das gefährliche Geleise von Betrachtungsweisen, die vom Wunsch zukünftiger Gestaltung geleitet, auch nach rückwärts Wunschbilder über die Geschehnisse werfen. Die Fragen, was geschehen wäre, wenn diese und jene Ereignisse nicht oder anders eingetreten wären, die das deutsche Wesen weniger von außen gelenkt hätten, können reizen. Doch können die schönsten Wunschträume nicht die Geschichte ändern. Es gibt eben wie im Einzelleben im Volksleben ein Schicksal, das unabänderlich seinen Lauf nimmt. Wie der Mann seinem Schicksal gegenübertritt, ist das Entscheidende, wie ein Volk die vielfältigen fremden Einflüsse und Einbrüche übersteht, macht seine Größe aus. Und wie das deutsche Volk trotz unsäglichen Nöten und Zeiten der Schwäche den Schlägen des Schicksals gegenüber sein Wesen bewahrt hat, macht seine Größe aus und bezeugt seine Lebenskraft. Das gilt für jedes Gebiet der Kultur und somit auch für die Musik.

[1] E. Rothacker, Geschichtsphilosophie 1934, S. 64: Die konstante Kraft der nationalen Physiognomie, die sich in der Tatsache äußert, daß diese Physiognomie sich jahrhundertelang konstant erhält, bzw. nur in einem ganz zähen und langsamen Fluß sich wandelt (!), ist gespannt gegen jeweils neue vordrängende Zeittendenzen, und beide stehen wieder in Spannung mit den sachlichen Gesetzlichkeiten der im Rahmen jedes Kulturkörpers lebenden Sonderrichtungen des heutigen Lebens, die wir Kulturbereiche, Kulturzweige, Kulturgebiete nennen.

Vorgeschichte der deutschen Musik

So steht denn für jedes Philosophieren über den Lauf der deutschen Musikgeschichte die Frage zuvorderst, wie sich wohl das germanische Wesen anders, herrlicher, stolzer, kühner hätte entfalten können, wäre es nicht mit Antike und Christentum zusammengestoßen und zusammengewachsen. Der sich die Frage anschließt, wie sich der germanische Geist in der Musik offenbart hätte, wenn das Schicksal nicht mit der Christianisierung und Klerikalisierung der gesamten Kultur die germanische Musikanlage auch noch in die Zangen der mittelmeerischen Gregorianik[2] genommen hätte? Wir können die Frage nicht beantworten. Daß die germanische Musikbegabung in dieser schicksalgewollten Begegnung nicht verdorrt ist, sondern sich unerhört entfaltet hat, trotz dieser oder durch diese Begegnung, zeigt die europäische Musikgeschichte. Wie weit die germanische Begabung durch die Stürme der Völkerwanderung als Samenkorn nach fernen Ländern verweht und in späten Kulturen aufgegangen ist, dies abzuschätzen erlaubt kein Maßstab. Mit Bewußtsein wurde „europäische" Musikgeschichte gesagt. Vergleichen wir die Kultur der alten und neuen Welt, der europäischen, so werden wir finden, daß alle Kulturleistungen der europäischen Neuzeit so sehr ihre Parallelen in der alten Welt haben, wie im besonderen von der griechisch-römischen Antike vorbereitet sind und sie kaum übertroffen haben bis auf zwei: eine zivilisatorische, die Technik, und eine geistige, die Musik, welche durch die Mehrstimmigkeit erst zu dem von keiner anderen Kultur nur geahnten seelisch-geistigen Reich geworden ist, geweitet zu einer Kunst der Tiefe und Höhe, welche den geistigen Raum durchdringt, während sie in der Antike und bei den Exoten nur in einer Ebene der Kunstmäßigkeit verlief und verläuft. Die hier ganz entscheidende Entwicklung ist aber, wenn keine germanische Erfindung, erst angegangen nach jener großen Blutmischung der Völkerwanderung, die germanisches Blut überall in Europa mit landbeheimatetem der Ur-Einwohner und römisch-mittelmeerischem in den führenden Schichten mischte, wenn wir den geistvollen Theorien Hermann Schneiders in seinem Werk „Die Kulturleistung der Menschheit"[3] folgen, im Abstand von 600 Jahren, in welchem eine Kulturblüte einer

[2] Ich sage absichtlich „mittelmeerisch" und nicht „jüdisch". Die von Peter Wagner vor allem in des jüdischen Forschers Adler Hdb. der Musikgesch. 1930[1], S. 77 angeführte, sich auf den jüdischen Forscher Idelsohn stützende Ähnlichkeit mit Melodien bei isoliert von Einflüssen lebenden Judengemeinden, wie in Yemen, beweist keineswegs die jüdische Herkunft der Melodien. Die angeführten Eigenheiten, Melismatik und melismatische Schlußsilben, beschränken sich keineswegs auf jüdische Musik, deren älteste Formen wir nicht kennen, sondern entspricht ebenso der heute noch im Mittelmeergebiet lebenden volkstümlichen Singweise. Die Schlußsilbenmelismatik findet sich im älteren deutschen Volkslied tausendfach, sie lebt in einem letzten Rest noch in der Textunterlegung der vorletzten und Schlußnote mit einer (Textschluß-)Silbe, selbst bei Bach. Was an der Gregorianik einmal einfach zeitstil-bedingt ist (sie ist die älteste Musik, die wir, wenn auch modifiziert, hören können), was an ihr mittelmeerische, was wirklich jüdische Elemente sein können, bleibt trotz Idelsohn eine keineswegs beantwortete Frage.

[3] „Die Kulturleistungen der Menschheit". 1932, Bd. I. Einleitung.

Blutmischung zu folgen pflegt. Die europäische Kultur ist zum guten Teil dieser großen Blutsspende germanischer Stämme zu verdanken und die Gemeinsamkeit ihrer Kulturentwicklung durch Jahrhunderte ebenfalls. In der Musik, die keine Sprache ist und deshalb über die Grenzen leichter zu verstehen, mag diese von Germanenstämmen überall mitgetragene europäische Kulturgemeinschaft in der Neuzeit noch am widerspruchlosesten durchklingen.
Germanische Musik ist aber etwas anderes als deutsche Musik. Von der ersteren wissen wir leider nichts Unmittelbares, und sie bietet somit Konstruktionen der Musikhistoriker und -pseudohistoriker das weiteste Feld. Die deutsche Musik beginnt aber mit dem historischen Einschnitt, der Germanisch und Deutsch trennt, d. h. nach Verschmelzung mit Antike und Christentum, welche die „deutsche" Kultur formen halfen[4]. Wollen wir Romanik und Gotik in unsere Untersuchung obenanstellen, so müssen wir beschämt gestehen, daß wir Musikhistoriker hier erheblich ärmer dastehen als die Kunst- und Literaturhistoriker. Der Kunsthistoriker hat es leicht, über die herrlichen Denkmäler der Gotik zu philosophieren, weil er ihre Gestalt in unerhörter Weise erleben kann, denn die Gotik lebt in vielen tausenden Schöpfungen großer und kleinerer Ausmaße vor uns, mit denen sicherlich ein immerhin beträchtlicher Teil ihrer erhabensten Kunstwerke erhalten ist. Leider ist es in der Musik anders, denn nicht einmal die an sich toten Niederschriften sind Nichtspezialisten, die nicht über fremde oder eigene Sparten, oder wenigstens Geldmittel erfordernde Photokopien verfügen, in dem nötigen Ausmaß zugänglich. Während Musik des 16. Jahrhunderts in erheblichem, selbst Musik des 15. Jahrhunderts in gewissem Maße nicht nur in Denkmalsausgaben, sondern bereits im (deutschen!) Laienmusizieren in lebendigen Proben erlebt werden kann, bleibt das Mittelalter Philologie und quasi Geheimwissenschaft. Bevor nicht eine großzügige „Monumenta"-Arbeit erfolgt ist, für die es allmählich Zeit wird, bleibt das leider so. Eine Betrachtungsweise, die etwas so vorläufig nur intuitiv Faßbares wie die Frage der Deutschheit aufwirft, kann nicht von logisch-spekulativen Versuchen an Proben, sondern zunächst nur vom Gefühl und Erleben eines möglichst Ganzen ausgehen.

Das Deutsche in der Romanik

Was für unsere Fragestellung aber etwa in Betracht kommt, das ist die großartige musikalische Romanik St. Gallens und der Reichenau, sowie des Minnesangs. Die überaus interessante Theorie Stumpfls von dem Zusammenhang der Sequenzen mit den „Kultspielen der Germanen"[5] sagt freilich nichts über Zusammenhang mit germanischer Musik. Sicher scheint aber doch, daß diese kernigen Männer echteste germanisch-deutsche Musikanlage besessen haben und wohl kaum sich einer römisch-

[4] „Germanisch" bleibt nur eine großrassische Grundlage für die nationalen Kulturen der englischen, holländischen und der skandinavischen Völker.
[5] Robert Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936.

klerikalen Zwangskunst gefügt hätten. Die Sequenzen scheinen weniger gregorianische Elemente zu enthalten, als die ältere Musikforschung annahm, und vielmehr sowohl einen starken Einstrom weltlichen Melodiengutes, „Bardenkunst", zu bewahren als vorgregorianisch-liturgische Elemente[6]. Wie weit Notker über den großen Dichter hinaus Komponist ist, bleibt umstritten.

Die vornotkerschen Sequenzen scheinen auf keltische, vielleicht irische Herkunft zu deuten. Auch wenn Notker weder den Typ geschaffen hat, noch als Komponist musikalisch Neues hinzugeschaffen, so bleiben die Notkerschen Sequenzen eine großartige Kunstschöpfung germanischen Geistes. Die Umänderung der mittelmeerischen Melismatik in germanisch empfundene Syllabik, der Vereinfachungsprozeß wäre etwas ganz Ungermanisches. Notkers Dichtungen zumindesten sind von kühner schweifender Phantastik getragen; die Ungleichheit der Zeilenpaare steht jedem römisch-romanischen Ordnungsprinzip und jeder ratio entgegen. In Verbindung mit der „völlig ungregorianischen" Musik tritt uns trotz aller liturgischen Gewandung eine Kunst entgegen, die volkstümliche d. h. germanische Art bewahrt. Germanische, nicht „deutsche", denn selbst bei innigster Versenkung in diese Kunst wird sie für uns außerhalb des Gefühlsbereiches, den wir als „deutsch" empfinden, bleiben, wohl mehr als die Baukunst und die Miniaturmalereien. Auch bei Wipos und des Hermann Contractus Schöpfungen mag es noch kaum gelingen, sie als „deutsche" Wesensart zu empfinden.

In der Sprache erfolgte wohl die tiefste fremdländische Beeinflussung in der Verdrängung der Muttersprache durch die lateinische Fremdsprache. Die „Muttersprache" ist eines der teuersten Güter eines Volkes, dem „bei der Volkwerdung"[6] ein „Amt"[7] zukommt, wenn auch nicht das wichtigste. Denn Völker werden durch Rassen[8], und selbst „Nationen", wie die Schweiz zeigt, nicht nur durch die Sprache gebildet. K. Breysig, dessen Buch „Vom deutschen Geist und seiner Wesensart"[9] trotz veralteter politischer Anschauung weitaus das Ernsthafteste und Schönste ist, was über dieses Thema geschrieben wurde, nur daß es am Musikalischen vorbeigeht und eben deshalb diesen Versuch mit veranlaßte, schreibt von der Übernahme des Latein[10]: „Ärger als Totschlag aber war die Wirkung des gleichen Vorganges

[6] Vgl. E. Jammers' Ausführungen in dieser Zeitschrift „Deutsche Musikkultur" I. Jg. 1936/37, S. 257 ff. Zum Folgenden: J. Handschin, Über Estampie und Sequenz, Zeitschrift f. Musikwiss., 12. u. 13. Jhg. 1929/30 und 1931/32 S. 1 und 113, bes. S. 118—120. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 87, will Hermann Contractus, nachdem Notkers Komponistenbedeutung in Zweifel gezogen ist, besonders hervorheben.

[7] G. Schmidt-Rohr, „Die Sprache als Bildnerin der Völker" 2. Heft „Mutter Sprache" 1933.

[8] Kritik an Schmidt-Rohrs Auffassung, Schriften der Bewegung, 1932, Heft 6, 1937, S. 12.

[9] Stuttgart-Berlin 1932.

[10] a. a. O. S. 31. — Allerdings vertreten Mittellatinisten eine andere Auffassung der deutschen Bedeutung dieser Literatur, so Paul von Winterfeld in seinen Schriften, auch seinen Nachdichtungen „Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters", Prof. Dr. Hermann Reich, und Karl Langosch „Mittellatein als Deutschkunde, eine nationale Aufgabe deutscher Wissenschaft und Schule", Breslau 1937.

in Hinsicht auf die redende Kunst, die fast völlig durchgeführte Lateinisierung der Dichtung, der Geschichtsschreibung, der Urkunden- und der Kultsprache. Die Stumpfheit des geschichtlichen Bewußtseins vor der Gewalt der vollendeten Tatsachen hat verhindert, daß man die Furchtbarkeit dieses Geschehens überhaupt nur gewahr wurde. Man denke: einer Dichtung, einem ganzen Schrifttum und damit auch einer Sprache ist ein Vierteljahrtausend ihrer lebendigen Entwicklung geraubt worden... Und selbst abgesehen von der Länge des Zeitraumes war, was damals geschah, schlimmer, da ja eine Jugend, eine Kindheit noch in unserem Volke verkrüppelt wurde. Es war, als hätte man einem jungen Baum ebensolang jeden Frühling Stamm und Krone gekappt. Wer kann denn ermessen, welche Wachstumsmöglichkeiten diesem blühenden Leben genommen, verkrüppelt, gelähmt oder umgebogen worden sind." Diese Frage gibt zu denken. In der Musik lagen die Dinge doch wohl etwas anders. Die Musik ist keine Sprache, weder ihrer Form, noch ihrem Wesen nach. Es scheint, daß in der Musik eine der Übernahme der Fremdsprache Latein in der Literatur entsprechende Übernahme einer musikalischen „Fremdsprache" nicht stattgefunden und auch die Anpassung an die Gregorianik, die selbst in ihrem eigentlichen Schatz „dialektische" Abwandlung erlebt, in keiner Weise so tiefgehende Bedeutung hat.

Die Gotik

Die „zweite Periode" (600 Jahre nach der Blutmischung)[11] 1160—1200 bringt den Durchbruch der Nationalsprachen in der weltlichen Dichtung und, mit der Frühgotik, der Barockmusik, die Mehrstimmigkeit. Welche spezifisch deutschen Züge wir an der Musik der Minnesänger feststellen wollen, bleibt doch wohl unsicher. Die Gesamterscheinung der Minnesänger aber hat trotz mannigfachen Anlehnungen an fremde Vorbilder in Kunst- und Lebensführung schon einen vertraut deutschen Charakter. Die nachweisliche Anlehnung an provenzalische und nordfranzösische Vorbilder erklärt sich aus den gemeinsamen kulturellen und selbst vielfach blutmäßigen Grundlagen. Doch dürften die Unterschiede zwischen Minne- und Troubadours- und Trouvèresgesang die Unterschiede der gregorianischen Dialekte[12] wohl übertreffen. Die Polyphonie ist mit der nordfranzösischen Baukunst ausgebildet worden. Die **Gotik**, in der Baukunst die ureigenste deutsche Offenbarung, ist gewiß „im germanischen Nordostzehntel des Reichsboden von Frankreich... erzeugt und ausgebildet worden..., in Deutschland hat sie die reichste, mannigfaltigste Fortbildung erfahren."[13] Die Gotik, die so sehr deutsches Wesen spiegelt, ist uns geradezu zum Symbol deutscher Kunstauffassung[14] geworden, wovon noch zu

[11] Schneider, a. a. O. II, S. 11.
[12] Peter Wagners Feststellung, Leipziger Kongreßbericht der Dt. Mus.-Ges. 1926, S. 21 ff.
[13] Breysig, a. a. O., S. 5.
[14] Muthesius in Dt. Vierteljahrsschrift f. Lit. und Geisteswiss. 1925, III, Richard Benz, „Die Stunde der deutschen Musik", passim.

reden sein wird. „Keine der fremden, fremdesten Künste... haben das letzte Ausmaß schweifender Phantasie und zugleich fanatischer Folgerichtigkeit erreicht, das im gotischen Dome Gestalt gewann. Nie hat der Herrscherwillen einbildender, bildender Vorstellungskraft Werke wie diese geschaffen: Gebirge von Stein, die er in Wolkenhöhe türmt, Hallen wie Schluchten im Bergesinneren. Der Drang, schmale Höhe immer schmaler, immer höher zu treiben, heißt an sich äußerste Entschlossenheit, die eine und immer wieder die eine Abmessung zu betonen, heißt Leidenschaft an sich. Dazu ein endloses, schier unübersehbares Gewirr von Einzelformen... Und all diese Kunst die ganz nur dem Leben Magd sein will, eingestellt in den Dienst eines Glaubens, der im Grunde ebenso tief und wählerisch, leidenschaftlich und versonnen ist wie sie selbst."[15] Auch wenn der Musikhistoriker den Begriff „Gotik" gebraucht, hat er ihn von der bildenden Kunst übernommen und dort, und nicht in der Musik erlebt. Denn zum Erleben genügt auch nicht ein philologisches Kennenlernen der Perotinschen Quadrupla, die in jener gotischen Kathedrale erklingen müßten. Denn auch die Epoche ist eine Ganzheit, aus der man nicht einen Teil herausbrechen kann, ohne toten Stein in die Hand zu bekommen. Sicherlich liegt der musikalische Ton zum Akkord „Gotik" in Leistungen, die nicht im engeren Bereich des Deutschen liegen. Hat der Deutsche jene „tastende Versuche" der Mehrstimmigkeit nicht mitgemacht,[16] so sind auch eigentliche Leistungen in der Frühgotik nicht zu verzeichnen. Wie weit in der Notre-Dame-Schule das schöpferische Element aus germanischem Blut stammen könnte, bleibt der Vermutung überlassen.

Die Ausbildung der kunstvollen Mehrstimmigkeit schuf die Schwingen für den von Antike und Orient ungeahnten Höhenflug europäischer Musik, macht die Musik erst zu der „faustischen" Kunst Europas. Man bedenke, daß die Musik wohl das einzige Kulturgebiet war, auf dem das antike Vorbild (der germanischen Heimat allerdings zunächst in einem recht „abgesunkenen Kulturgut" römischen Provinzialstiles dargeboten!) nicht nur an Vollendung nicht unerreicht blieb, sondern überhaupt nicht bestand! Zwar sagt kein Musikhistoriker, sondern der Kulturphilosoph Hermann Schneider sehr richtig[17] es sei „die Beschränkung der Hellenen auf Einstimmigkeit, die Überwindung primitiver Mehrstimmigkeit, eine große Tat gewesen, durch die allein es möglich geworden war, das Gebiet der Töne zu klären, Tonarten und Tonschritte, Tonlängen und Rhythmen zu bestimmen und zu bezeichnen. Geregelte Einstimmigkeit wird an die Stelle ungeregelter... Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit gesetzt und dies festumrissene Gebiet wird künstlerisch und wissenschaftlich erschöpft." Und in der Tat ist dieses Ordnungsprinzip die theoretische Grundlage aller europäischen Musikentfaltung geworden.[18]

[15] Breysig, S. 4. / [16] Besseler, a. a. O. S. 94. / [17] a. a. O. S. 55.
[18] Wie auch die Theorie der exotischen Völker wohl von den Griechen abhängt, sicher die arabische, vielleicht auch die indische.

Wie weit für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit Eigenheiten der Volksmusik germanischer Völker von besonderer Bedeutung waren, ist durchaus unsicher. Die Anschauungen über diese Entwicklung haben durch die bedeutungsvolle Arbeit Marius Schneiders[19] erhebliche Erschütterung erfahren. Schneider glaubt zwei Haupt-Typen der frühen Mehrstimmigkeit feststellen zu können, in einem quartbetonten französisch-italienischen und einem quint-terzbetonten frühen englischen und nordfranzösischen Kreis. Diese Terz-Quintbetonung ist aber doch etwas anderes als die von Moser den Germanen zugeschriebne Dur-Tonalität. Von „Dur" und Vorliebe für „Dur" kann in diesem Stadium überhaupt nicht gesprochen werden. Ein mehrstimmiges Singen im Quintenparallelismus scheint im Nordosten üblich gewesen zu sein, wohl auch in Britannien. Der Zwiegesang (Twisöngur), den heute noch die Isländer, das germanische Volk, das auch in seiner Sprache den ältesten Lautstand der germanischen Sprachentwicklung in dem rund 1000 Jahre alten Altwestnordisch sich bewahrt hat, wenn auch in mittelalterlicher Discantusmanier pflegen, scheint noch heute eine freilich wenig bestimmte Kunde von germanischem Singen zu geben. Wie weit sie germanisch ist, oder ob dieses Singen nur eine allgemeine, oder doch auch sonst zu treffende Stufe der Entwicklung[20] darstellt, bleibt ungewiß.

Polyphonie ist jedenfalls keineswegs allgemeines Kennzeichen, gewissermaßen Eigenschaft deutscher Musik. Erst im Hochbarock und erst durch Bach ist Polyphonie höchste deutsche Kunstleistung geworden. Diese Polyphonie ist aber nicht in Deutschland ausgebildet, denn die Polyphonie der Niederländer und die Ausbildung barocker Vorfugenformen sind kein deutsches Werk. Die sogenannte „Vokalpolyphonie" des 16. Jahrhunderts findet in allen Ländern ihre Meister. Polyphonie ist eben ein Stilmittel — hier ist die polyphone Satzkunst gemeint und nicht die Mehrstimmigkeit überhaupt (unter die ebenso Homophonie und Harmonik fiele) — ein Stilmittel freilich, das in entsprechenden Stilepochen der germanisch-deutschen Neigung zur „Gründlichkeit" im eigensten Wortsinne, zur Gründigkeit führte, zur Vertiefung, zur Gliederung in die Tiefe, zur Bannung von oft schier überquellender Fülle von Einzelheiten, zum Komplizierten, Vervielfältigten und zur spielerischen, in scheinbar müheloser Beherrschung eines bis in das Kleine durchgebildeten Werkes in einem Gesamtplan. Die Front des Straßburger Münsters gibt davon ebenso Zeugnis, wie Bachs Kunst der Fuge oder Wagners Orchesterpolyphonie. Daß die Deutschen in allen stilistischen Neuerungen, ja ebenso auf wissenschaftlichem und politischem Gebiet weniger die Anreger waren, die den ersten Anstoß bringen, sondern mit einer ungeheueren Begabung zum Durchorganisieren das Neue bis in die „Gründe" umgestalten, ausbauen, durch- und ausführen, höherbilden zeigt Gotik, Rokoko, wie die Geschichte der Fuge von Frescobaldi bis Bach, oder die neueste Geschichte.

[19] Geschichte der Mehrstimmigkeit. 2. Teil. Die Anfänge in Europa.

Zwei ältere, älteste deutsche Polyphonisten um und nach 1400, der Mönch von Salzburg und Hugo von Montfort sind als Erscheinungen der europäischen Entwicklung gesehen nur von allerhand älteren und neueren Stilen abhängige provinzielle Könner, wenn bei ihnen für uns auch das Deutsche unbedingt ins Gefühl dringt: Der kernige, eckige Oswald, Haudegen und Abenteuerernatur, der mit derbpolternder „Fuga" „Herr Wirt, mich dürstet allzu sehre" trotz ihrer Kürze unvergleichlich die Schenke an deutschen Kaufmanns- und Landsknechtsstraßen erstehen läßt, der Münch, der Minnesangthemen volkstümlich abwandelt und selbst reizvoll Volkstümliches umbildet. Freilich darf man unter Volkstümlichem nicht moderne Art in primitiver Gleichschlagmelodik verstehen und seine Weisen deutscher moderner Chormelodik gleichsetzen wollen:[21] auch bei Beachtung der Quasi-Mensur bleibt in Text und Melodik noch viel echteste deutsche Stimmung, auch in den einstimmigen Weisen Hugos, die im Ton, nicht nur im Dur (tonus lascivus) so vieler Weisen Volkslied- und protestantische Choralart vorausklingen lassen.

Unter dem Einfluß niederländischer Kunst, die selbst wohl viel Germanisches aus dem Mischgebiet wallonisch-normannisch-niederdeutsch-fränkischer und selbst alemannischer Stämme mit sich bringt, ist ein Sondergebiet deutscher Stilart gewachsen, bezeichnenderweise die Gattung Lied, die nach italienischer Arienhegemonie wieder der Welt die deutsche Gattung, unübersetzbar „le lied", geblieben ist. Daß die Niederländische Kunst in der Epocheneinteilung der Musikhistoriker trotz der zeitlichen Parallele zumeist eben als Gotik und nicht als Renaissance bezeichnet wird, hat seinen guten Grund in der Wesensart dieser Musik, die in ihrer kühnen Architektur, dem echt germanischen Übergipfeln und den faustischen Hochbauten eben unbedingt zur steinernen Gotik äußere Verwandtschaft hat. Der bildkünstlerische Begriff drückt hier in viel späterer Zeit, gewonnen aus der steingewordenen Offenbarung deutschen Wesens, die vielgliedrige Ordnung und die spitzbögige Phantasie kühn ausholender musikalischer Architektur der „niederländischen Schulen" passend aus. Die deutsche Musik der sogenannten „Renaissance" hat diesen niederländischen Stil von Anfang an übernommen und auf dem Gebiet der Lieder eine besondere deutsche Stilgattung, das Tenorlied, ausgebildet, von Anfang an, wo die Oberstimme im burgundisch-spanisch-italienischen, der Tenor im englischen und deutschen Lied Träger der Melodie wird.[22] Diese eigene deutsche Gattung, dieser deutsche Liedstil, unterscheidet sich eben doch wieder wesentlich von der Kunst der für alle europäischen Länder vorbildlichen niederländischen Kunst, denn die Tenores des

[20] Peter Wagner vermutet aus der Bezeichnung „Paraphonista" in der röm. Schola cantorum ein byzantinisches Parallelsingen (Zeitschrift f. Musikwiss. 1926, 9. Jg. S. 2). Hinweisen möchte ich hier auf die ital. Villanelle, die allerdings erst 1527 salonfähig wurde, aber sicher im volkstümlichen Gebrauch weit älter ist und aus Süditalien stammt, das in großen Strecken griechische Kolonie war, wo sich in Rückzugsgebieten die griechische Sprache bis heute erhalten hat.

[21] Wie Ursprung, Archiv f. Musikwiss. V, 1923, S. 30, sie transkribierte.

[22] Besseler, a. a. O. S. 223.

deutschen „Gesellschaftsliedes“ sind Lieder, die wir teils als echte Volkslieder, teils als „Hofweisen“ ansprechen. Wie die Volkslieder zumeist abgesunkener Minnesang sind, oder Motive dieses verwerten, so enthalten die Hofweisen trotz des gekünstelten humanistischen Gewandes oft ebenso noch Volkstümliches genug. Dies ist eben deutsch: daß die Grenze zwischen den Sphären des Volksmäßigen und der Patrizierkunst des „Gesellschaftsliedes“ so schwer zu ziehen sind, weil sie einander durchdringen. Der deutsche Musiker ist bis in das späte 19. Jahrhundert hinein immer mehr Volksmensch geblieben als etwa der Franzose. Das „Tenorbewußtsein“ kennzeichnet nicht nur die große und wieder echt deutsche Musik des aufbrechenden Protestantismus, ist nicht nur religiöse Kennzeichnung, sondern dieses Tenorbewußtsein ist auch das Kennzeichen auf volklichem Gebiet: kein Volk hat neben der religiösen Kunst eine gleiche volkhafte weltliche zur selben Zeit in gleicher Haltung und Weise ausgebildet!

Altdeutsche Liedkunst und deutsche Renaissance

Aus niederländischen Stilelementen gewachsen, aber doch völlig innerlich zu eigenem Ausdruck, äußerlich zu recht selbständigem Stil ist die erste Hochblüte deutscher Mehrstimmigkeit um und nach 1500 emporgestiegen. Die Romantik war es, die geradezu schwärmerisch die „altdeutsche“ Kunst wieder entdeckt hat, freilich durchaus von der Dichtung ausgehend, und patriotisch-romantische Dichter wie Arnim, Brentano, Uhland und Hoffmann von Fallersleben haben in „Volkslied“ und „Gesellschaftslied“ das zutiefst „Deutsche“ wiedergefunden. Dieses „Alt-Deutsche“ ist von ihrer Zeit immer wieder in der Gotik verstanden worden und „gotisch“ bleibt auch zumindest die ältere Epoche dieser Kunst: Adam von Fulda, Hofhaimer, Finck, Stoltzer.

Hier kommt es nur auf die Gesamthaltung an. Wenn wir mit Moser die Renaissancehaftigkeit vor allen im humanistischen Odenstil und im „A cappella-Ideal“, im „mittelmeerischen Tonideal“, oder besser in der in Italien so stark zum Durchbruch kommenden, in der Harmonik akkordischen, in der Rhythmik und im Formalen immer stärker zum klaren symmetrischen „Raumstil“ (Ambros) sich ausbildenden Polyphonie erkennen wollen, die „nordseeische Musiksprache“ der Gotik, die doch nicht „überwiegend instrumentalistisch“ genannt werden kann, aber in der Kirchenkantorei und im deutschen weltlichen Lied, „einem dazwischen liegenden Mischstil“,[24]

[23] Daß der Protestantismus in der Verwendung der neuen religiösen Lieder im Tenor des Satzes in unveränderter Gestalt nicht nur dem Beispiel der weltlichen Gesellschaftslieder folgt, zeigt der neue Denkmalsband des Glogauer Liederbuches (Das Erbe Deutscher Musik, Reichsdenkmale, Bd. 8. Zweiter Teil, ausgew. lat. Sätze, Kassel 1937. Nr. 2, 4, 11). Der Stil der deutschen Polyphoniker von Adam bis Senfl zeigt soviel eigene Merkmale, daß er sich vom niederländischen und italienischen deutlich absondert, vor allem in der Tenorbetonung, schon bei Adam. Vgl. Wilhelm Ehmann, Adam v. Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration. Diss. Freiburg 1934.

so liegt auch hier für Hofhaimer und Zeitgenossen der Nachdruck auf dem „Gotischen“. Den humanistischen Oden kommt eine höhere künstlerische Bedeutung nicht zu, sie bleiben Schulwerke.

Die Kunst dieser älteren Meister ist sicherlich mit dem Hochbarock oder der Romantik verglichen ein kleines, eng abgeschlossenes Gebiet. Ich wüßte aber keine Epoche, die derartig scharf ausgeprägt, derartig ungetrübt rein deutsches Wesen in der Musik verkündet hätte, die diese, und Stücke wie Stoltzers „Entlaubet ist der Wald“ und „Ich klag den Tag“ oder Hofhaimers „Meins Trauerns ist“ sind wundersame, einzigartige Kleinodien reinster deutscher Musik, die selbst Isaacs italienisierendes Innsbrucklied hinter sich lassen. Wenn für die Renaissance es gilt, daß „zum zweitenmal unseren Völkern von dem Gespenst Antike Leben und Atem geraubt wurde... noch beklagenswerter, denn jetzt hatten Germanentum wie Deutschtum eine voll ausgereifte eigene Kunst aufzuweisen“,[24] so gilt dies eben für die bildende Kunst und nicht für die Musik, der die wenige Mythologie des „Apollo aller Kunst ein Hort“ keinerlei Schaden tun konnte. Die stille Stärke deutschen Wesens offenbart sich in dieser Epoche wie kaum sonstwo am ungekünstelten in dieser Liedkunst, die eher in der protestantischen Liedmotette, denn in den späteren Vertretern des Gesellschaftsliedes Fortsetzung findet.

Diese weltliche Kunst steht neben der Musik der ersten Reformationszeit weniger durch Pathos und Kampfgebärde als durch stille Einfalt wirkend dieser ebenbürtig da. An geistiger Kraft ist diese hohe Kunst jedenfalls der Leistung des Humanismus, die Breysig Schüler- statt Meisterstücke nennt, überlegen, wenn auch bisher in der Bilanz dieser Zeit von der Kulturgeschichte wenig beachtet.

Ich vermag auch keinesfalls in Senfl den unumstrittenen Höhepunkt der Gattung „deutsches Gesellschaftslied“ zu sehen, die vielleicht an Gewandtheit, Lockerung und Geschmeidigkeit des Satzes gewonnen, aber doch an treudeutschem Ernst verloren hat. Der Einfluß der italienischen Musik ist hier keineswegs zum Guten geschlagen. Die Liedersammlungen bringen in ihren Texten immer häufiger Spaßhaftes und Zotiges, die den deutschen Tölpel und Rüpel, nicht als kernhaften Vertreter des Volkes, sondern sozial degenerierter Schichten des Pöbels mit Vorliebe und spöttisch-überlegener Eleganz in den Vordergrund schiebt. Der „fragwürdige Reichtum italienischer Süße und Glätte“[25] ist kein Ausgleich für den Verlust an Ernst, Sittlichkeit und Tumpheit und „das Königserbe gotischer Herbheit und Kraft“[26]. Es ist eine ähnliche Entwicklung wie die von Grünewald zu Dürer in der Malerei.[27]

Bln. 1936. (Allerdings sind moderne Empfindungen, die Auslassungen Adams S. 178 über Staat und Musik, worin Adam platonische Ideen wiederholt, vom Verf. hineininterpretiert. Adam meint nicht speziell einen „deutschen“ nationalen Staat, der gar nicht bestand.) Vgl. auch Hermann Zenck, Sixtus Dietrich, ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation, Lpz. 1928, S. 55.

[24] Moser, Hofhaimer, 1929, S. 102 und 115.

[25] Breysig, a. a. O. S. 34. / [26] ebd. S. 53. / [27] ebd. S. 35.

Das Allamodische

Wirkt auf Senfl der italienische Einfluß, zu dem allgemein in den 40er Jahren in den pikanten Anekdoten der Texte und der beweglichen kurzrhythmisch-plappernden Motivik derjenige der französischen Chansons tritt, mehr glättend, polierend als zerstörend, so wurde die ungeheure Welle italienischer Villanellen zunächst für das deutsche Lied lebensbedrohend! Es ist für die Haltung der Zeit aufschlußreich, daß nicht die unerhört farbig-süß-poetische höfische Hochkunst des Madrigals, sondern die weit weniger ästhetisch anspruchsvolle, das Volkstümliche nur als Kostüm tragende, dabei leicht parodistische und kokette Kleinkunst der Villanelle und die zwischen beiden stehende der Canzonette und des Madrigaletto in Deutschland die große Mode wurde. Hier hat, zwischen Senfl und Haßler, wirklich eine modische Überlagerung durch eine keineswegs mehr als elegante Kunst stattgefunden, der sich kein deutscher Komponist entziehen konnte. Und nur bei wenigen Meistern wie Lechner und Ekkard bricht die alte gotische Herbigkeit und Innigkeit durch.

Warum die deutsche weltliche Liedkunst sich so hat gängeln lassen und um „ein paar quintelein und Gesenglein"[28] das ganze deutsche Erbe aufgegeben hat, ist zunächst scheinbar unergründlich. Es ist verständlicher, wenn man sich der Tatsache nicht verschließt, daß über ganz Europa, ebenso wie in Deutschland, sich ein grundlegender Wandel des rhythmischen Empfindens vorbereitete. In der deutschen Sprache ist die Entwicklung vom germanischen Hebigkeitsprinzip über die mit Akzentprinzip oft unklar vermischten Meistersingerknittelverse bis zu den skandierend geglätteten Versen Opitzens besonders deutlich. Ganz ähnlich verläuft die Entwicklung auch im Französischen und die Behandlung des italienischen Verses[29] in der Musik zeigt ähnliche Entwicklungsrichtung. In der Musik wird dieser Gesamtumschwung deutlich an dem Übergang von der Mensur-Rhythmik ohne Ikten — die allein wohl die Ausbildung der echten Polyphonie gestattet hat! — zur Akzentuierung, zur Symmetrisierung der Melodik, zur Akkordik. Die kleine, nur noch dreistimmigen, meist in Groß- und Teilform symmetrisch-rhythmisch gebauten Villanellen kamen diesem entstehenden neuen rhythmischen Gefühl entgegen. So gesehen, ist die Übernahme italienischer Villanellenkunst nicht nur allamodischer Verfall, sondern dadurch verschuldet, daß diese Kunst eigenen Entwicklungskräften entgegenkam. „Ein Künstler ... ein Volk ... übernimmt nur das, was es braucht, ... oder das, was es selbst hätte schaffen können."[30] Falsche Vorstellungen von einer Stil-Autarkie geben häufig falsche Einschätzungen der zur Stilbildung führenden Vorgänge, bei der zwi-

[28] So benennt der biedere, als Kantor das polyphone Erbe vertretende Elias Herlitz die welsche Modekunst. Musicomastix, Eine Comoedia von dem Music Feinde. 1606. Hrsg. v. H. Engel, Kassel 1937, S. 12.

[29] Vgl. des Verf. Aufsatz Marenzios Madrigale, ZfMw. 17. Jhg. 1936, S. 273.

[30] Rothacker, a. a. O. S. 32.

schen fruchtloser Nachäffung und Aufnahme und Verarbeitung wohl zu unterscheiden ist. Die Erklärungen für solche Übernahme fremder Kultur- und Stilelemente sind im übrigen keineswegs auf künstlerischem Gebiet allein zu suchen, denn es wirken vielerlei, auch politische Kräfte mit. Aber auch hier, wo eine ganz radikale Verdrängung eines deutschen Stiles wenigstens in einer Gattung vorliegt, ist die deutsche Seele nicht völlig aus dem Gesichtsausdruck weggeschminkt, und schon bald ist einem Meister die völlige Eindeutschung des neuen fremden Stiles gelungen: deutscher als Haßlers freundlich-seelenvolles spezifisch süddeutsches Villanellenlied ist Musik nicht zu denken!

Völlig abwegig ist es, dem Grad der Deutschheit einer Musik an dem Grad der Allamodischkeit des Vorwortes des Komponisten bestimmen zu wollen. Dieser allamodische, italienisch-französisch-spanische Firlefanz ist zwar wie der Fluch der Lächerlichkeit über uns gekommen. Aber nicht im Äußerlichen, in Tracht und Lebensweise liegt das Entscheidende, nicht in der Form, sondern im Geist! Und diese allamodisch gekleideten, mit spanischen Spitzbärten gezierten deutschen Meister und Kleinmeister schrieben zwar mit welschen Fremdwörtern geschmückte, die deutsche Sprache verstümmelnde Vorworte, sie pflegten den Stil marinischer Schäferei und schrieben selbst ihre Musik nach der neuesten Art der Italiener: wer wollte das bieder-freundliche Deutschtum der „Waldliederlein“, wer die gewaltig germanische Faust-Natur des Schöpfers der italienischen Stil weiterführenden „Psalmen Davids“ leugnen?

Deutsche Barockmusik

Ist die deutsche Musik des Barock eine deutsche Kunst? Trotz der überaus starken italienischen Einflüsse, die in ständig neuen Einbrüchen und Schüben alle Formen und Künste des Satzes deutscher Meister in ihr Geleise brachten, ist innerhalb dieser Epoche vielleicht die Musik der vollkommenste und schönste Ausdruck deutschen Wesens. Die deutsche Barockmusik von Schütz bis Telemann erweist heute in unzähligen Musiziergemeinschaften ihre ungebrochene deutsche Lebenskraft. Wie seit dem 19. Jahrhundert Bach und Händel in steigendem Maße in Fernwirkung über ein Jahrhundert hinweg auf das deutsche Musikleben tiefste Auswirkung gehabt haben, als sollte eine unterbrochene Tradition schicksalhaft wiedergeknüpft werden, Das gleiche läßt sich nicht von der Dichtung sagen. Ist man heute der Barockdichtung gerechter geworden — nahe gerückt ist sie uns nicht, sie wird vielmehr in ihrer manirierten Sprache fern bleiben. Wie sehr das italienische Vorbild aber abgewandelt wurde, zeige ein Beispiel. Wenn Opitz die Verse Rinuccinis:

Per te vive e per te gode
Quanto scerne occhio mortale
O Rettor del carro eterno.

folgendermaßen deutsch tropiert:

Du Künste — Gott, du Arzt, du Traumausleger
Du Sengerfürst, du Krauhspenhaar
Du Immergrün, du Meister aller Jäger,
Von dir kömmpt alles ganz und gar.

so zeigt sich hier wieder die unendlich schweifende Phantasie der Deutschen, die sich nicht genug tun kann in Überreicherung, Beladung, Ausschmückung, Schnörkel und Gewinde. Der Manierismus des italienischen Vorbildes ist hier überholt, überboten, die italienischen Verse wirken maßvoll, selbst bescheiden daneben.
Ähnlich, nur gottbegnadet an Schönheit und Reichtum hat Bach die italienische Musik überholt, wo er sie sich zum unmittelbaren Vorbild nahm. Daß für die ganze Entwicklung von Schütz bis Bach die italienische Musik maßgeblicher war, als irgend eine andere, ist ebenso Tatsache, wie daß die barocke Polyphonie, gipfelnd in der „Kunst der Fuge“, bei Frescobaldi anhebt, dessen „Fiori musicali“ noch Bach besessen und nachahmend erprobt hat. Demgegenüber sind etwaige heimatliche Instrumentaltraditionen, wie der Kraftstrom von England über die Violenkunst und über die durch Sweelingks Schule vermittelte englische Instrumentalmusik gering. Auch der zweite süddeutsche Kraftstrom, über Pachelbel fließend, trägt italienisches Quellwasser zu.[31] Selbst die französische Instrumentalmusik, weniger die Cembalomusik, ist von italienischen Einflüssen nicht frei gewesen.
In dieser italienischen Musik des Barock von Monteverdi bis zu den für Bach so bedeutungsvoll gewordenen Oberitalienern Corelli, Vivaldi, Albinoni ist eine Seite, die vielleicht wie bei Dante und Michelangelo germanisches Erbe ist — Michelangelo, Monteverdi und Schütz sind zeit- und stilverwandte „faustische“ Naturen —, das stark Quellende, das Männlich-Rhythmische, die nicht schlaff gebändigte, sondern ewig unruhvolle Kraft, die auch im Alterswerk Verdis wieder so zeitschlackenfrei durchbricht — ist diese eine Seite stärker als die uns aus der Sixtinischen Madonna entgegenleuchtende Süße und Milde, die in der neapolitanischen Spätoper bis zu Puccini hin allein Weltgültigkeit bewährende andere Seite der „italianità“ einschmeichelnde, mehr weibische Schönheit, welcher musikalisch und symbolisch gesprochen die selbständige und interessante Baßführung als Fundament der Tiefe fehlt. Daß heute die barocke italienische Musik so reichlich in deutschen Laien- und Musikerkreisen gepflegt wird, wie sie bei uns entdeckt und neu verlegt wurde, im Gegensatz zu ihrer einstigen Heimat, beweist den inneren Grad ihrer Verwandtschaft mit unserer Barockmusik.
Bach bedeutet vielleicht die reinste Ausprägung deutschen Wesens oder doch der wertvollsten Seiten des „ewigen Deutschen“ zeitloser Ausprägung. Urdeutsch ist

[31] [illegible]graph. Darstellung in dem „Deutschen Kulturaltlas“, hrsg. von H. Lüdtke und [illegible] 192[illegible], 25[illegible]

an Bach die Freude am Bosseln, an Hineingeheimnissen, am Mystischen, an der Fülle der Einzelheiten, ja Überfülle und selbst Überladung, die schweifende Fantasie, die vielleicht noch ungebändigter bei Buxtehude in Erscheinung tritt, der fantasievolle Reichtum an Ornamentik. Mittel ist überall eine für ihre Zeit fast überentwickelte Kontrapunktik. Wie immer noch romanisch-nüchtern ist etwa „l'arte della fuga" des ernst-männlichen Geminiani, sein also benanntes Konzert, neben solcher Bachscher „Kunst der Fuge". Den Gegensatz zwischen italienischer Klarheit und der Dichte Bachisch-germanischer Ausarbeitung zeigen uns beispielhaft weniger die oft flüchtigen Bearbeitungen der Vivaldischen Konzerte in Klavierauszügen, in welchen die kontrapunktische Bereicherung die ruhige Schönheit eher stört als bereichert, als die eigenen Konzerte, in denen Bach im Kleinen überall durch Kontrapunkt den Satz vertieft und im Großen die nebeneinanderstehenden Teile, Tutti und Soli, aus dem Nacheinander zu einem Ineinander bringt, etwa im a-moll-Violinkonzert.[32] Die überaus planvolle Gesamtanlage, die bei Bach über das einfache Nacheinandergliedern und die Rundung durch Da Capo zu einfachster Bogenform und einer schon bei Schütz zu findenden symmetrischen Großarchitektur um eine Mittelachse führt, ist die echt germanisch-gotische Ergänzung zur Einzelfülle. Selbst die großen Passionen und andere Werke zeigen solch gigantische Grundrißanlagen. Statt des Neben- und Nacheinander ein Über- und Gegeneinander, ein Ver-Fugen aller Teile, statt der Ebene die Tiefe, die Dreimensionalität: das ist grunddeutsch, es kehrt immer wieder, bei Bach wie bei Beethoven,[33] bei diesem mit anderen Mitteln, aber hält man ihn neben Rossini, im gleichen Geist!

Bringt die Barockmusik uns eine wirkliche Offenbarung deutscher Art, so können wir solches aus dem, was sich als deutsches Rokoko der Musik darbietet, nicht gleichermaßen sagen. In der Verniedlichung steckt zuviel bloße äußere Nachahmung des Französischen. Anders hier als in der bildenden Kunst, deren deutsches Rokoko Breysig[34] in bewegender Sprachmeisterschaft als der Gotik ebenbürtig kündet. Auch im Klassizismus blieb der Musik, ähnlich wie in der Renaissance, die Überfremdung durch selbst schon abgegriffene antike Formenwelt erspart, die Breysig als den schwersten Schlag gegen deutsches Wesen empfindet. In der Musik ist der Klassizismus nur als Haltung, nicht im Stoff, und hier selbst nur schwach wirksam geworden. Der Klassizismus Glucks ist musikalisch durch spätbarockes Erbe, dramatisch durch die selbst antikes Drama nur in starker Verdünnung bietende tragédie lyrique bedingt: und dieser „Klassizist" war gleichzeitig Abgott der deutschen Stürmer und Dränger, dieser „faustischen" Naturen, die vor dem Klassizistischen einen Abscheu hatten!

[32] Vgl. des Verf. Instrumentalkonzert (Führer durch den Konzertsaal, begonnen von Hermann Kretzschmar, Bd. IV), Lpz. 1932, S. 117 f., 127 f.
[33] Zu ähnlicher „Vertiefung" der Formen führt außer dem Kontrapunkt noch andere Möglichkeit, vgl. des Verf. Aufsatz über „das Instrumentalkonzert" in der Allg. Musik-Ztg. 1938, S. 4.
[34] a. a. O. S. 14.

Klassik, Romantik und Nationalitätenstil

Unsere „Klassiker“, die für das 19. Jahrhundert mit der Romantik und dem späteren Wagner (in England war es gar Mendelssohn gewesen) die Hegemonie der deutschen Musik in der Welt bis zu unseren Tagen hin schufen, wie sie die Italiener in der Barockzeit und in den Ausläufern der Neapolitanischen Oper bis zu Rossini hin hielten, sie sind gewiß alle drei reinste Künder deutschen Seelenlebens! Ist ihr Stil aber deutsch?


Mindestens muß die Stilgrundlage in mancher Weise bei Haydn und noch mehr bei Mozart als italienisch angesehen werden. Als „deutscher Schule“ entstammend darf ihr Stil nicht gelten, wenn auch zwei Stilwurzeln Nahrung gaben: die „Norddeutschen“, auch für Mozart, dessen g-moll Fantasie, eines seiner beliebtesten Stücke, das Thema einem Konzert K. Ph. E. Bachs entnimmt[35], und die deutsch-böhmischen Mannheimer, — beide selbst Wurzeln, die sich tief ins italienische Erdreich erstreckten! Beethoven ist über einen Nationalitätenstil hinaus ins Allgemein-Menschliche, nicht ins Internationale, aber ins Übernationale gewachsen hinauf in einen titanischen Persönlichkeitsstil, dessen Schlacken keine italienische, sondern wohl französische Spuren zeigen. Mozart ist von den Italienern allemal als zu deutsch — überladen, barock — empfunden worden; für Italien um 1800 verkörpert sozusagen Cimarosa den wahren Mozartstil, glatt, spannungslos, nur formschön und süß-elegant. So wenig wie Glucks Orpheus gefällt dort bis heute die Zauberflöte, und Rossinis Barbier schlägt seinen Kollegen Figaro. Mozart läßt zu sehr den echt germanischen Kampf mit dem Schicksal, innerhalb seiner Stilgrenzen zwar, noch nicht Beethovensch, ahnen, derselbe Mozart, der einer Generation der Romantiker und des verspäteten Biedermeier um Jahn als der göttliche Jüngling heiterer Kunst erschien.

Ist Beethoven deshalb für viele der deutscheste Komponist, weil sein revolutionäres Pathos, seine Heroik, sein Kampf mit dem Schicksal diesen germanischen Schicksalstrotz für unsere Zeit lebensnah widerspiegelt? Oder Wagner, weil er schon im Stoff sich einer freilich durch vielerlei ungermanische, schopenhauerisch-buddhistisch-christliche Philosophien innerlich umgewandelten germanischen Götter- und Sagenwelt zuwandte? Ist Weber der deutscheste, weil sein Freischütz den deutschen Wald, germanische Urheimat, der deutschen Seele von Urzeiten her vertraut, in der Musik lebendig werden ließ? Es hieße ein solches Urteil das Deutsche nur in äußerlichen Erscheinungsformen oder in zeitbedingten Einzelzügen begreifen, wollte man solchen Maßstab anlegen! Es wäre so falsch, wie das fremdvölkische Stilelement, statt den Geist der Musik zu suchen.

Man muß hierbei in Rechnung ziehen, daß die Epochen der Romanik, Gotik, Barock, Klassik, Romantik keineswegs unter den gleichen Voraussetzungen stehen, was

35 Vgl. die unter 31 zit. Arb. des Verfassers, dortſ. S. 146.

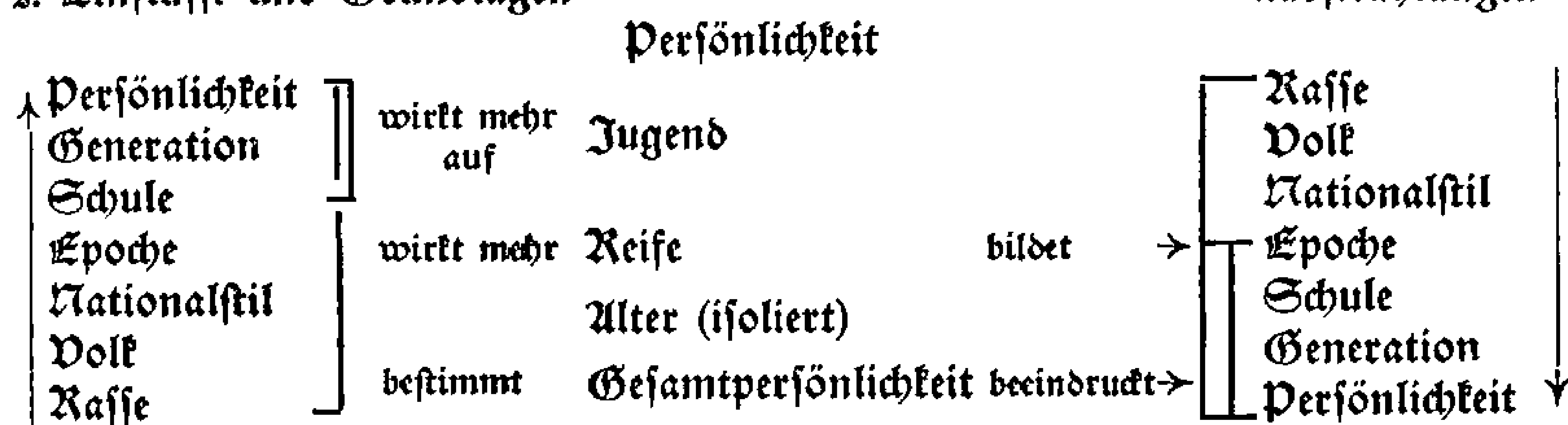
das in engerem Sinne Nationale betrifft. Erst seit der Entstehung der großen Nationalstaaten im 19. Jahrhundert beginnt das völkische Bewußtsein der Nationen, erst wir kennen über den Begriff der „Nationalität" hinaus noch den höheren des „Volkstums". Die schicksalhafte Gleichförmigkeit der Entwicklung Europas bedingte eine epochale Ähnlichkeit der Kunst und Musik der Nationen. Die eine Kraft, welche die Erscheinungsform, nicht den Kern freilich und die Menschen und Völker wandelte, ist die Zeit, der Zeitgeist. Je nachdem das Volk nah oder ferne von einer Hochburg der Kultur entfernt ist, wird es von diesem Zeitgeist stärker oder schwächer erfaßt und in seiner äußeren Form beeinflußt werden. Dieser Kraft wirkt die in ihrem Grundwesen immer wieder durchbrechende, wenn auch bald diese, bald jene Eigenschaft mehr hervorkehrende Art der Völker entgegen, die Vertikale im Kraftfeld, wenn die Zeit die Horizontale wäre (Siehe die Tabelle auf der nächsten Seite).
Eine nationale Tendenz ist bewußt kaum vor dem 19. Jahrhundert gepflegt worden, zu nationalen Stilbildungen ist es nur in beschränktem Maße gekommen, und nur in bestimmten Gattungen. Deshalb auch die so rasche Verbreitung neuer Stile von Zentren oder Schulen aus, deshalb die Hegemonie der „niederländischen Schulen" über Europa, deshalb die Vorherrschaft der Italiener im Deutschland des 17. und 18. Jahrhundert wenigstens an den höfischen Kulturzentren. Die italienische Vorherrschaft, wie jede Kulturüberfremdung, ist soziologisch mehr oder minder nach unten scharf abgegrenzt, aber auch gattungsmäßig beschränkt, denn auf keinem Gebiet war sie im Barockzeitalter so unumstritten, wie in der Oper. Die italienische Oper in Deutschland hat in Steffani gar einen großen Meister gefunden, der nur in Deutschland für deutsche Höfe geschaffen hat! Mit Beginn der Nationalstaatenbildung erwacht auch die Hinwendung zur Folklore und zur bewußten Bildung eines von folkloristischen Elementen durchsetzten „Nationalstiles". Am deutlichsten treten diese Tendenzen in Ländern hervor, die bis dahin keine eigene Musikkultur gehabt hatten, z. B. Skandinavien, Ungarn, Rußland. An dieser Bildung von Nationalstilen ist manches lehrreich, z. B. daß deutsche Komponisten wie Weyse und Hartmann zu den dänischsten Vertretern dänischer Musik werden konnten, wie der deutschstämmige Liszt der Vater der magyarischen Musik! Der folkloristische Nationalstil entsteht, außer in Rußland mit seinen „Novatoren", vorwiegend in kleinen Ländern und in europäischen Randstaaten, die selbst noch eine rein ausgeprägte, altertümliche Volksmusik besaßen. Dieser Prozeß, der damit aus Rückzugsgebieten alte europäische Stilelemente der Kunstmusik zurückbrachte, ist noch nicht abgeschlossen. Weniger berührte er die zentralen europäischen Völker, deren Volksmusik immer enger mit der eigenen Kunstmusikschöpfung, nehmend wie gebend, verbunden war. Es ist zwischen Nationaleigenstaat und bewußtem Nationalstil durchaus zu unterscheiden. Die „niederländische Schule", die „neapolitanische Oper" hatten freilich auch rassisch bedingte nationale Elemente, ebenso wie die „deutsche Klassik" oder die „deutsche Romantik". Bis 1800 aber führt die Vorherrschaft einer Schule leichter zu einer übernationalen Stilbildung, weil da bewußt nationalistische, oder


Deutschland
England
Niederlande
Frankreich
Italien
Skandinavien
Slawen
Jugendbew., HJ.*
Strauß, Pfitzner, Reger
Williams*
Debussy
Puccini, Albeniz*span.
Sibelius*
Grieg*
Smetana*
Romant., Wagner
Berlioz, Auber
Verdi
Novatoren*
Beethoven
Chopin*
Mozart
Dän.
Liszt*ung.
Haydn
neuer Stil: neuneapol. — Wien — Mannheim
Händel
Purcell
Bach
Rameau
Lully
Neap. Oper
Schütz
Oper
Haßler
Monodie, Monteverdi
Palestrina
Madrigal (Villan.)
Adam bis Senfl
3 Niederl.
Schulen
Lochh. Ldb.
Münch,
Oswald v. Wolkenstein
Dunstaple
Ars nova:
Ars nova
Minnesang
Machaut
Sumer-Kanon
Trouvères
Nôtre Dame
Hermann
Notker
Hucbald
Gregorianik
1900
1800
1700
1600
1500
1400
1300
1200
1000
800
600
Riemann: 1920
Mittelalter
Renaissance
Generalbaßzeitalter
Schering: 1921[8]
Zweites Zeitalter
1520 Drittes Zeitalter
Jh. d. Aufklärung (bis 1800)
Mus. d. 19. Jh.
Wolf: 1929
Mittelalter
Renaissance
Barockzeit
Adler: 1933[2]
1. Stilperiode (Gregor.)
2. Stilperiode
Moderne
Moser: 1937
Romanik
Gotik
Frühbarock
Rokoko
Romantik
Expressionismus
Renaissance
Hochbarock
Wiener Klassik
Impressionismus
Gesperrte Namen: internationale Wirkung, * = folkloristische Einflüsse

gar folkloristische Elemente fehlen! Mozart ist so deutsch wie Weber oder Wagner, trotzdem seine Opern volksfremde Stoffe haben und seine Musik eine italienische Amme und Lehrmeisterin, er ist volksdeutsch, während Weber und Wagner nationalbewußt in Stoff und Stil einen deutschen Stil suchten.

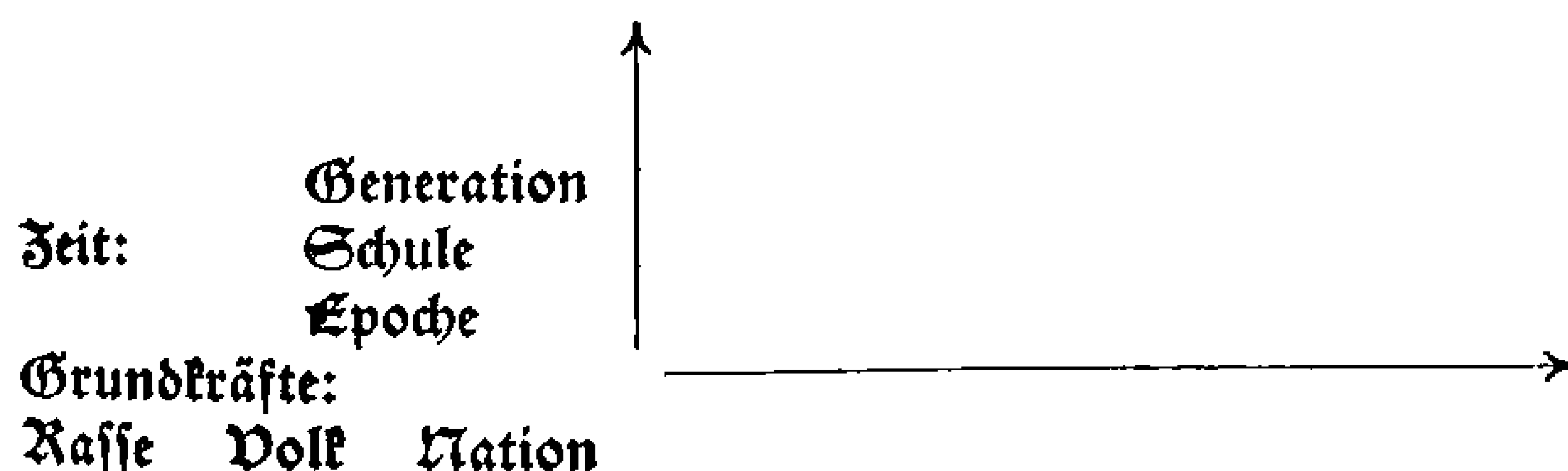
Grundsätzliches zur Stilbildung

Dem Zeitstil entgegenwirkende Kräfte sind sowohl Schulbildungen wie große Persönlichkeiten. In dem Stil der großen Persönlichkeit werden drei naturgegebene Stile der Lebensalter: Jugend-, Reife- und Altersstil in der Regel zu unterscheiden sein, wobei der Jugendstil am stärksten vom Zeitstil oder vom Schulstil oder von der Tradition abhängig sein wird, der Reifestil zumeist entweder selbst Schule oder gar Epoche macht, der Altersstil den Persönlichkeitsstil aber am subjektivsten werden läßt und ihn meist in Gegensatz zu der allgemeinen Stilentwicklung bringen wird. Wir dürfen daher die Grundlagen der Stilbildung also schematisieren:



Die Ordnung der einwirkenden Kräfte ist systematisch, aufsteigend vom Allgemeinen zum Besonderen. Die Linien deuten einmal Auswirkungen der Lebensstufen an.

Die Grundkräfte stehen den Zeitkräften etwa so entgegen:



Der „Zeitstil" erstreckt sich quer durch die Kulturen der europäischen Länder, sie gleich formend. Am meisten ist er in dem Land, das die Führung hat, ausgeprägt. Dort ist der Zeitstil mit dem National- oder Volksstil wesensgleich oder ähnlich. Von dort aus wird er von den übrigen Ländern aufgenommen, entweder oberfläch-

lich oder tiefgehend um- und weitergebildet, oder er bleibt Überfremdung.
Das Genie ist vielfach, aber nicht immer, kühner Durchbrecher der Tradition, Neuschöpfer eines Stiles. Nicht alle epochemachenden Stilneuerungen werden von Genies ins Leben gerufen, vielfach sind die Revolutionen von bloßen Talenten begonnen, wie Caccini oder Stamitz, nicht einmal sehr persönlichen Exponenten von allgemein werdenden Strömungen, während viele Genies keineswegs radikale Neuerer wie Wagner, sondern Vollender wie Lasso, Mozart oder Bach waren, die am Ende von Stilepochen stehen.
Stilneuerungen erfolgen am sichtbarsten meist in einer bestimmten Formgattung, wie andererseits die Gattungen ein geradezu zähes Sonderleben führen und die Tradition am stärksten in den Formgeleisen der Gattungen weiterläuft. Stil bildet sich aber kaum durch eine Tat aus, sondern durch Summation von vielfachen Einzelzügen. Das Tempo der Durchbildung ist aus genannten Gründen verschieden, und die Abweichungen vom allgemeinen Zeitstil sind nur relativ, wie denn der Stil nur relative Abweichungen der verschiedensten Lebensgebiete aufweist, die im Ganzen „Identidät" zeigen.[36] Für eine flüchtige historische Betrachtung scheinen die Zeitkräfte ungeheuer stark. Wer etwa einen Abend mit hintereinander gespielten Sonaten aus der Barockzeit aller europäischen Länder hört, Corelli, Händel, Leclair, Purcell, Buxtehude u. a.,[37] dem wird der Eindruck der Zeitstilgleichheit zweifellos unendlich viel stärker sein als der der Nationalverschiedenheit. Nach den oben entwickelten Anschauungen wird das Verhältnis von Zeitstilgleichheit und der Nationalverschiedenheit sich freilich in der Geschichte nicht als konstant erweisen, sondern sich seit dem 19. Jahrhundert zugunsten der Nationalverschiedenheit verschieben. Allerdings kommt es hierbei, da es sich um zunächst nur intuitiv bemerkbare Dinge handelt, sehr auf den Standpunkt des Betrachters an, auf die Reaktionsfähigkeit des Reagens. Je größer die Kenntnis eines Epochenstiles ist, desto schärfer läßt sich hier das Gefühl für das Volksmäßige entwickeln. Solche generellen Fragen dürfen überhaupt nur unter dem Gesichtspunkt der Ganzheitbetrachtung untersucht werden. Weder die Einzelheit eines Werkes, noch ein Werk, sondern nur die Gesamtheit des Werkes eines Meisters läßt seine Art erfassen. Der Grad der „Deutschheit", die im tiefsten Urgrund des Wesens verankert ist, läßt sich ebensowenig an einem Meister feststellen, sondern erfordert die Ganzheit der Epoche und

[36] A. Riegl, Stilfragen 1923, zit. bei Rothacker, a. a. O., S. 121. Vgl. dessen Stellungnahme zu den Anschauungen über Kultureinheit bei Ranke, Lamprecht, Spengler u. a.
[37] Öfters habe ich diese Erfahrung gemacht, daß nach ähnlichen Programmen in Collegia musica selbst hochmusikalische und allgemein hochgebildete Personen erklärten, es klänge ein Stück wie das andere. Laien beklagen sich überhaupt, daß alte Musik „immer gleich" klänge. Für sie ist die Formelhaftigkeit der Stile, ihr Gehäuse sozusagen, Hindernis, den Inhalt zu finden. Aber auch bedeutende Musiker haben heutzutage noch, trotz aller Musikwissenschaft, solch ein Unverständnis für „alte" Musik überhaupt, man vgl. die merkwürdige Stellungnahme Igor Strawinskys in seinen „Erinnerungen" 1937, S. 107.

die höhere Ganzheit der Geschichte.[38] Die Exemplifizierung von Einzelheiten, etwa Darlegungen des national verschiedenen Rhythmus an einzelnen Takten, wie sie versucht wurde,[39] gestattet fast immer eine andere Auswahl, die das Gegenteil beweisen könnte! Das „Deutsche" darf weiterhin nicht in der Erscheinungsform eines Zeitstiles gesucht werden, etwa der Klassik oder Romantik, sondern als Grundnenner aller Stil- und Zeitepochen. Der „ewige Deutsche" ist nicht zu erkennen in einer Zeitform, in einer Abwandlung des Stiles, sondern lebt in jedem echten Kunstwerk, das deutsche Meister hervorgebracht haben, auch da, wo das Gewand fremd, oft ärgerlich fremd war.

Die Musik aber nimmt innerhalb der Künste eine besondere Stellung ein: denn als immateriellste der Künste drückt sie das geistige Sein eines Volkes am reinsten aus, am schwersten deshalb durch fremde Vorbilder und Formen zu verändern: so ist die Musik auch in dunkleren Zeiten des deutschen Volkes helleuchtender Genius gewesen.

DIE SUDETENDEUTSCHEN UND IHR LIED

VON WALTHER LIPPHARDT

Das Schicksal der Sudetendeutschen redet zu uns allen eine erschütternde, aber auch erhebende Sprache. Was diese Gruppe des deutschen Volkstums als Menschen minderen Rechtes in den letzten Jahren an körperlicher und geistiger Not, an Arbeitslosigkeit, Hunger, sowie seelischer Bedrückung und Drangsal durchmachen

[38] In diesem Zusammenhang war es nicht möglich, auf zwei Fragen einzugehen, auf die der Stämme und Stammesbegabung und auf die der Rassen. Das Wort Rasse ist hier nur als Haupt- oder Sammelbegriff der germanischen Rasse angewendet. Die Güntherschen Rassen, nordisch, dinarisch, ostisch, ostbaltisch, westisch, fälisch (und ihre Musikformen) ergeben Einheiten, welche über die Volks-, Sprach- und Kulturgrenzen hinausragen, weshalb Eichmauer auch in seinem Buch „Musik und Rasse", 1937², nicht die deutsche Musik, sondern die gesamte Musik Europas behandelt. „Nation" wäre der durch Schicksal und Leitung erfolgte kulturelle Zusammenschluß auf politischer Grundlage, für Deutschland in Spracheinheit und rassisch in Zusammensetzung verschiedener Rassen, die über die Landes- und Sprachgrenzen hinausgehen, gebunden und geführt durch die nordische Rasse, die auch in den Musikformen den qualitativ bedeutendsten Anteil hätte. „Volk" wäre die schicksalhafte Zusammenfügung auf ähnlicher rassischer Grundlage, aber wesentlich in sprachlicher Einheit, zu der aber im Gegensatz zur Auffassung des Nationalstaates des 19. Jhs. heute für uns noch alle deutschstämmigen und -sprachlichen Volksgruppen außerhalb der politischen Nationalgrenzen kämen. Die noch zu leistenden Untersuchungen über die musikalischen Anlagen dieser Rassen lassen sich vielleicht am besten am Volkslied erkennen. Allerdings müßte hier ein sehr großes Material vorwiegend vergleichend-statistisch verarbeitet werden, an landschaftlichen Varianten allgemein-deutscher Lieder und landschaftlichen eigenen Liedern. In der Kunstmusik scheinen mir diese Betrachtungen sehr schwierig, da hier die individuellen Sonderheiten sehr stark sind und die allgemeinen stilformenden Kräfte Generation, Schule, Epoche, Nationalstil, Volk, Rasse — (wobei das Wort in oben erklärtem weitem Umfang gebraucht ist) diese rassisch-landschaftlich-stämmigen Kräfte oft schwer erkenntlich machen. Eichenauer hat hier oft gutes Gefühl, verliert sich aber oft genug in Konstruktionen und gewaltsamen Lösungen.

[39] vgl. G. Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.

mußte, ist unbeschreiblich und längst nicht mit dem zu vergleichen, was wir im Reich erlebten. Der tschechischen Politik lag nichts daran, ob das deutsche Dreimillionenvolk, das in breitem Gürtel rings an den nach Deutschland weisenden Grenzen des Landes siedelt und 22 Prozent der Gesamtbevölkerung stellt, leiblich und seelisch verkam. Unsäglich traurig war das Elend vieler Tausend, deren Volksbewußtsein durch bitterste Not allmählich zermürbt werden sollte. Erschreckend sind die amtlichen Zahlen, die diesen Kreuzweg eines Volkes nur äußerlich mit grellen Scheinwerferlicht beleuchten. 520 000 ha deutschen Bodens wurden seit 1918 enteignet und gingen zu 96 % in tschechische Hände über, 33 058 deutsche Beamte wurden abgebaut und durch Tschechen ersetzt, durch die Hemmung und Bevormundung der deutschen Industrie wurden über 500 000 deutsche Arbeiter arbeitslos, das sind fast 100 auf je 1000 Einwohner; kein Wunder, daß die Zahl der Selbstmorde von Jahr zu Jahr wuchs, allein zwischen 1920 und 1930 haben 20 000 Sudetendeutsche ihr Leben durch Selbstmord geendet, im Jahre 1933 allein sogar 4000; der Geburtenüberschuß ist immer stärker gesunken bis auf die erschreckende Zahl von 8 %, die für die tschechischen Politiker das erwünschte Anzeichen für das Aussterben des Sudetendeutschtums ist.[1] So lag noch vor kurzem die Zukunft hoffnungslos vor den deutschen Brüdern in diesem feindseligen Lande, das ihnen zu all dem noch das seelische Rückgrat, die geistige Verwurzelung im deutschen Volkstum, zu brechen suchte (z. B. durch die Tschechisierung der Schulen, Verbot deutscher Bücher u. dgl.) Aber dann hat sich hier der Wille zur Selbsthilfe und das Bewußtsein der völkischen Zusammengehörigkeit machtvoll Bahn gebrochen, und der Führung Konrad Henleins gelang es, über 90 % aller Deutschen in der Sudetendeutschen Partei zusammenzuschließen. Schwere Notzeit und viel Kampf liegen auch heute noch auf dem Wege des Sudetendeutschtums, aber mit neuer Lebenskraft und unbeugsamen Willen wird nun seit jenem denkwürdigen 19. Mai 1935, der die Sudetendeutsche Partei zur stärksten Partei der Tschechoslowakei machte, um das menschenwürdige Leben der deutschen Volksgruppe gekämpft.

Welche Bedeutung kommt in diesem Kampfe des Sudetendeutschtums um seine Existenz der Musik zu? Es entspräche nicht deutschem Wesen und vor allem nicht dem Wesen dieser für das deutsche Musikleben schon seit frühester Zeit äußerst fruchtbaren Volksgruppe, wenn die Not und die politische Leidenschaft die Kunst der Töne hätten verstummen lassen. Äußerlich mag das Bild des sudetendeutschen Musiklebens, wie es Prof. G. Becking anläßlich des ersten sudetendeutschen Musikfestes im September 1937 zeichnete, trostlos erscheinen — es gibt da keine „planmäßige Musikpflege und keine innerlich zusammengehörige Hörerschaft. Die Oper nimmt schon lang ihre alte Mittelpunktstellung nicht mehr ein. Die Symphonie ist aus dem öffentlichen Bewußtsein geschwunden und das Häuflein unentwegter

[1] Diese Zahlenangaben sowie das Bild in diesem Bericht wurden entnommen dem Buch von K. H. Frank, Sudetendeutschtum in Kampf und Not. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1937.

Kammermusikfreunde fällt im Volksganzen kaum ins Gewicht. Auch die musikalischen Vereine mit ihren sinkenden Mitgliederzahlen sind nicht mehr Willensträger des Musiklebens. Die große Menge der Musikfähigen und Musikwilligen steht abseits von den hergebrachten Formen. Immer wieder wendet man sich enttäuscht ab, die Tür der Zukunft scheint verschlossen; und die Wirklichkeit der Gegenwart verödet. So begibt sich in manchen unserer größeren Städte jahrein jahraus kein musikalisches Ereignis von weittragender Bedeutung — ein ebenso unerträglicher wie erstaunlicher Zustand bei einem Volke, dessen schöpferische Musikbegabung nach einstimmigen Urteil aller Fremden seinen kennzeichnendsten Wesenszug ausmacht. Unsere Felder liegen brach, die Musikfähigkeit unserer Menschen und ihre grundsätzliche Bereitschaft zur Musik sind eine Saat, die nicht aufgeht, eine Kraft, die nicht eingesetzt wird" (Gustav Becking).[2]

Wie wenig aber der hier geschilderte Verfall einer einst blühenden Musikkultur den inneren Kern des musikalischen Lebens in den deutschen Gebieten der Tschechoslowakei treffen konnte, davon zeugte im vergangenen Jahre das erste große sudetendeutsche Musikfest in Teplitz-Schönau mit dem Bekenntnis zu den großen deutschen Meistern Schütz, Schubert und Bruckner, mit den beachtlichen Darbietungen junger sudetendeutscher Musiker (Petyrek, Brabec, Bammer, Komma u. a.) und der Beteiligung der Jugend in Volkslied und Volkstanz.[3] Auch in Zukunft sollen diese sudetendeutschen Musikfeste, deren Leitung das musikwissenschaftliche Institut der Universität Prag (Prof. Becking) übernommen hat, ihre große kulturpolitische Mission innerhalb des sudetendeutschen Musiklebens erfüllen, alle wertvollen Kräfte zu vereinen, das Kulturbewußtsein und damit die Widerstandsfähigkeit der Deutschen zu stärken und auch eine Wiederbelebung der lokalen Musikpflege anzubahnen.[4]

Doch nicht Musikfeste und Konzerte sind es in erster Linie, an die wir im Reich denken, wenn von der Musik der Sudetendeutschen die Rede ist. All das ist kulturpolitisch gewiß notwendig und gut, vorausgesetzt, daß es einen sicheren Halt in dem mütterlichen Boden einer volksgebundenen Musikpflege findet; denn was schon für die Musikerziehung des Volkes innerhalb der Reichsgrenzen erster Grundsatz sein sollte, das gilt noch viel stärker für die auslandsdeutschen Gebiete: wenn das Lied des Volkes, die Wurzel aller Musikkultur, nicht mehr lebendig ist, so droht auch dem öffentlichen Musikleben allmählich der Tod inneren Verdorrens. Wir wissen nun aber längst, daß gerade die Volksmusik der wichtigste Aktivposten ist, den das Deutschtum der Tschechoslowakei im Volkstumskampf einzusetzen hat. Man braucht nur irgend eine praktische Volksliedsammlung der letzten Jahre auf-

[2] Musikblätter der Sudetendeutschen 1. Jhrg. Heft 11, Brünn 1937, vgl. auch G. Becking, Zur Lage der sudetendeutschen Musik (Lied und Volk VII. Jhrg. 34 f.).
[3] Mbl. der Sudetendeutschen H. 11 und 12.
[4] Das sudetendeutsche Musikfest in Teplitz mußte infolge der Mai-Ereignisse abgesagt werden. Im September 1938 findet ein Musikfest in Reichenberg statt.

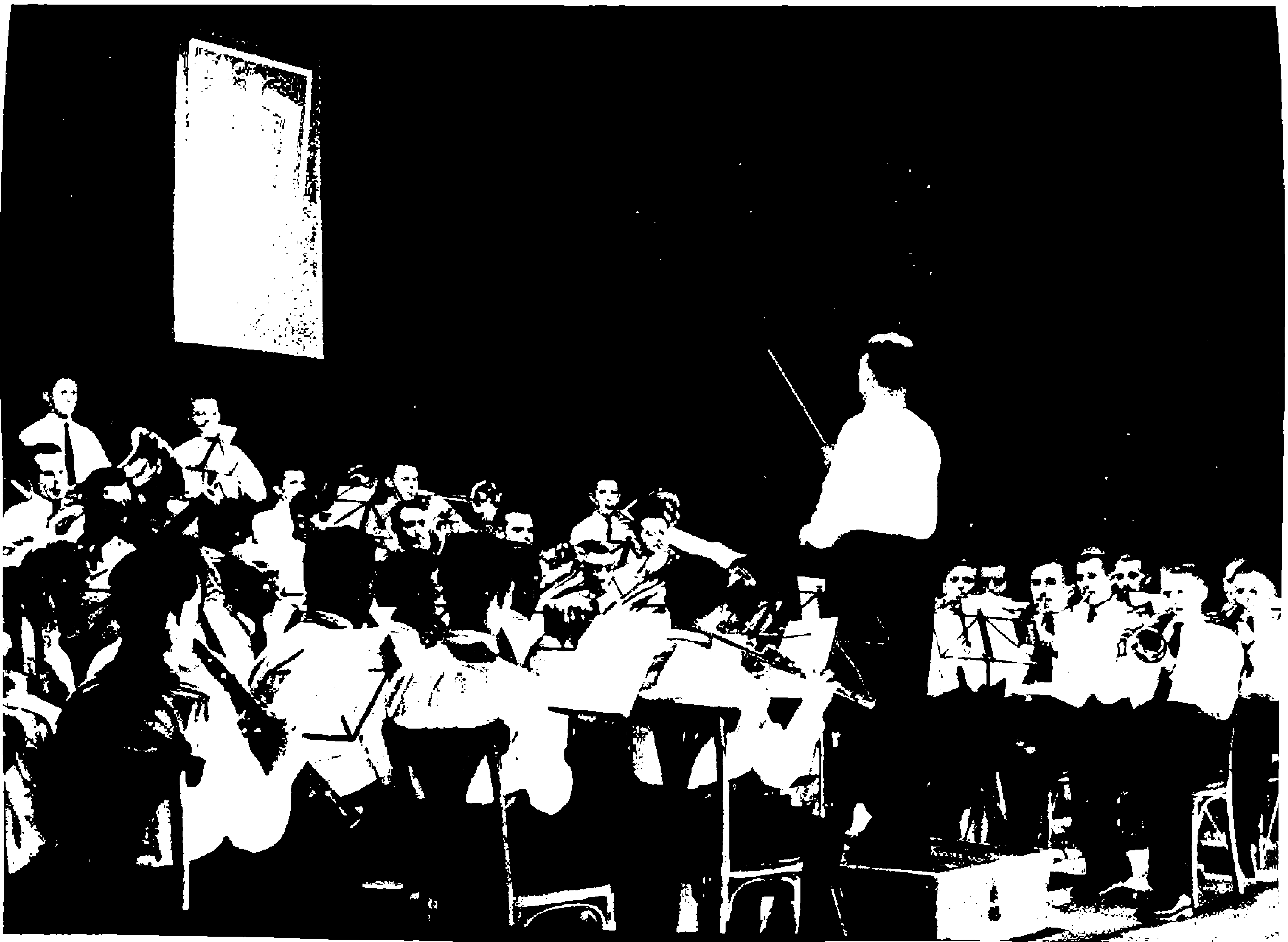
zuschlagen, um festzustellen, daß die bekanntesten und schönsten der bei uns vor kurzem erst bekannt gewordenen Lieder aus Nordböhmen, aus Mähren, dem Böhmerwald und dem Egerland stammen. Vor allem war es die Arbeit des Sudetendeutschen Walther Hensel, der seit der ersten Singwoche in Finkenstein (1923 bei Mährisch-Trübau) in Liederbüchern,[5] Streitschriften,[6] Aufsätzen und durch seine volksmusikalische Erziehungsarbeit auf Singwochen Herzen und Ohren für die Schönheit gerade der Lieder seiner Heimat öffnete. Was er selbst in seiner Heimat — zum Teil aus dem Munde der eigenen Mutter oder einer Schönhengster Volksliedsängerin, der „Frau Ille"[7] — aufgezeichnet hat, was er handschriftlichen Quellen oder wenigen verstreuten Drucken entnahm, das verbreitete sich in kurzer Zeit über das ganze Reich. Noch ehe im Westen durch Pfarrer Pincks grundlegendes Werk „Verklingende Weisen" die große lothringische Volksliedlandschaft zum ersten Mal erschlossen wurde, wußten sehr viele Deutsche schon durch Walther Hensel um die reiche und vielgestaltige Volksliedlandschaft jenseits der Sudeten. Deren Lieder wurden für uns der erste Wertmaßstab, der uns das „echte" Lied des Volkes vom Pseudovolkslied scheiden ließ. Sie trugen am meisten dazu bei, daß auf dem Gebiete der Volksmusik allmählich eine gesunde Geschmacksbildung um sich greifen konnte. Am wertvollsten aber war es für uns Reichsdeutsche in einer Zeit volksfremder Scheinkultur, wildesten Parteienhaders und Volkszwistes im Innern, mitzuerleben, wie für das bedrohte sudetendeutsche Volkstum jenseits der Grenzen in den Liedern der Heimat, diesem köstlichen Vätererbe, die wirkungsvollste und einigende Waffe im Volkstumskampf erstand. Bar jeder äußeren Machtmittel erfuhren sie an sich die erzieherische und bindende Kraft des Liedes. Denn das Volkslied bahnte ihnen — und auch uns — den Weg zur großen völkischen Tradition. Unvergeßlich wird jedem das Erlebnis jener inneren Verbindung zwischen Volkslied und einem um sein Dasein kämpfenden Volkstum sein, der seit 1923 einmal das Glück hatte, an einer der vielen sudetendeutschen Singwochen unter Führung W. Hensels teilzunehmen.

Die große kulturpolitische Bedeutung dieser Besinnung auf das heimische Volkslied wird vielleicht am besten deutlich durch das feindselige, teils versteckte, teils offene Vorgehen der Prager Regierung gegen die Finkensteiner Bewegung, wie es sich zuletzt im Verbot der Schriften und Liederbücher W. Hensels und der Zeitschrift „Lied und Volk" offenbarte. Diese Besinnung der Sudetendeutschen auf ihre Volkslieder hat aber nicht nur politische Bedeutung, sie wäre an sich auch ohne den Volkstumskampf eine dringende Notwendigkeit gewesen; denn auch die sudetendeutschen Volkslieder stehen schon seit den Vorkriegsjahren auf dem absterbenden

[5] z. B. Aufrecht Fähnlein, Finkensteiner Blätter, Strampedemi, Spinnerin Lobunddank u. a., sämtlich im Bärenreiter-Verlag.

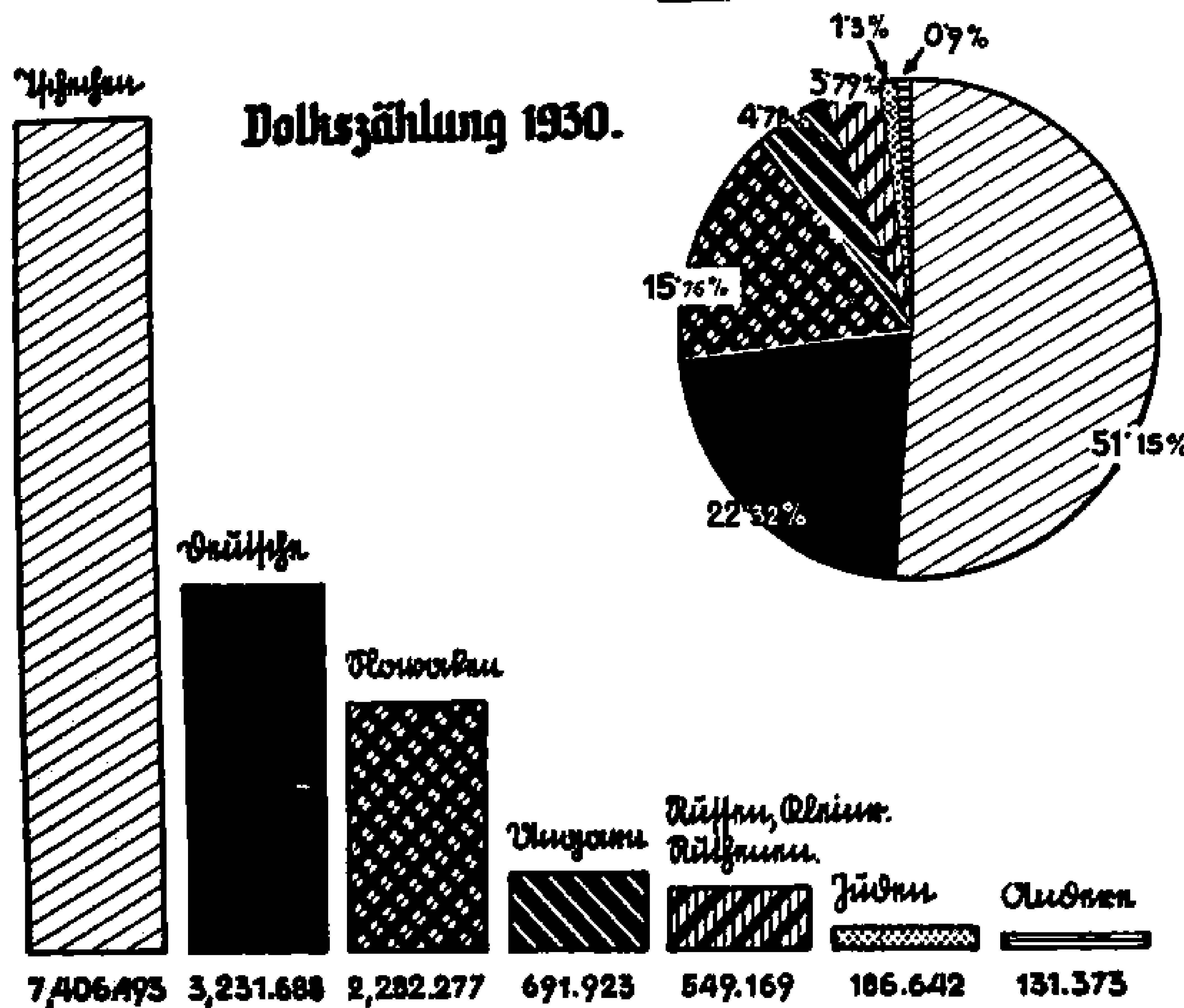
[6] „Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied", ebenda.

[7] W. Hensel, Eine Volksliedsängerin aus dem Schönhengstgau (aus „Im Zeichen des Volkslieds", Kassel 1926).



In dem politischen Kampf, der alle Sudetendeutsche unter der Führung Konrad Henleins im Kampf um die Rechte der deutschen Volksgruppe einigte, wurde auch bewußt die Musik mit ihrer gemeinschaftsbildenden Kraft eingesetzt. Im Bild: eine 62 Mann starke Kapelle der SdP aus arbeitslosen Musikern der Instrumentenstadt Graslitz (Aus K. H. Frank: „Sudetendeutschtum in Kampf und Not," Bärenreiter-Verlag Kassel 1937)

Die Staatsbürger der Tschechoslowakei nach ihrer Volkszugehörigkeit



Ast einer alten Volkskultur, waren „verklingende Weisen“. So erfährt man z. B. durch W. Hensel — ähnlich wie bei Pfarrer Pinck — daß dieser oder jener Sänger (denn auch das sudetendeutsche Volkslied kennt wie das lothringische eine bestimmte Schicht berufener Einzelsänger als Träger und Bewahrer der Tradition) mit einem noch nicht geborgenen Schatz reicher Liedüberlieferung in die Ewigkeit gegangen ist. Unwiederbringliche Kulturwerte sinken noch so Jahr für Jahr dahin, unwandelbar bleibt nur die große musikfähige Kraft des sudetendeutschen Volkstums. Welchen Inhalt dieses empfängliche Gefäß in Zukunft aber birgt, das hängt von der mehr oder minder großen völkischen Bewußtheit ab, mit der der Sudetendeutsche heute das Erbe der Väter wieder lebendig werden läßt.

Doch dieses Vätererbe — wo ist es überhaupt in seiner Gesamtheit greifbar? Denn die wenigen, fast zufälligen Aufzeichnungen in praktischen Liederbüchern genügen doch keineswegs, um dem sudetendeutschen Volkstum ein getreues Spiegelbild seines innersten Wesens zu geben. Wo ist die Liedersammlung, die als lebendiges „Archiv des Volkes, als Schatz seiner Wissenschaft und Religion, seiner Theogonie und Kosmogonie, der Taten seiner Väter und der Begebenheiten seiner Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe“ (Herder) gelten kann? Was eine solche Sammlung für ein Volkstum bedeuten kann, haben vor kurzem Pincks „Verklingende Weisen“ eindringlich dargetan. Es war deshalb bis heute vielleicht eine der empfindlichsten Lücken in der sudetendeutschen Volkstumsarbeit, daß diese große umfassende Sammlung noch immer auf sich warten ließ. Zwar liegen im Prager Volksliedarchiv reiche Schätze aus sämtlichen deutschen Gauen Böhmens als das Ergebnis jahrelanger mühsamer Sammelarbeit zur Veröffentlichung bereit, doch mannigfaltige Gründe, Verschie-

denheit der sudetendeutschen Stämme und vor allem die wirtschaftliche Not verhinderten bisher die Drucklegung eines Werkes von diesem Umfang. Kleinere Volksliedersammlungen einzelner Landschaften vermögen die große Lücke nicht zu schließen, so wichtig sie auch sind, um uns heute schon einen Einblick in den Reichtum der zu erwartenden großen Sammlung zu gewähren.

Schon im Jahre 1817 erschien in Wien J. G. Meinerts Fylgie, jene viel beachtete Sammlung von mundartlichen Volksliedern aus dem Kuhländchen, einer fränkischen Sprachinsel in Ostmähren, die noch heute als wertvollste Restlandschaft des sudetendeutschen Volksliedes mit einem wertvollen Stamm ältesten Liedgutes gelten kann. Leider fehlen bei Meinert die Melodien, und auch die Gesamtausgabe der noch heute in Mähren gesungenen Lieder mit ihren Melodien, die Joseph Götz plante, ist durch den Tod dieses verdienten Volksliedsammlers verhindert worden.[8] Auch die andere Hauptlandschaft des sudetendeutschen Volksliedes, der Schönhengstgau, ist nur durch wenige Veröffentlichungen W. Hensels bekannt geworden.[9] Nordböhmen ist mit seinen Liedern bisher am reichsten in der kleinen Liedersammlung von A. König[10] vertreten, aus der W. Hensel einige der heute am weitesten verbreiteten Lieder (z. B. Auf, auf ihr Wandersleut) entnommen hat. Aus dem Egerland liegen zwei Sammlungen mit mundartlichen Volksliedern vor, eine von J. Stauda (Sternberg 1925) und die andere von G. Jungbauer 1932).[11] Dazu kommen noch als wissenschaftliche Ausgabe 6 Lieferungen der „Volkslieder aus dem Böhmerwald", die von G. Jungbauer seit 1930 herausgegeben wurden. Es ist auffällig, wie sich in dieser Zersplitterung der Volksliedarbeit, die innere Zerissenheit wiederspiegelt, in der sich das sudetendeutsche Volkstum noch vor kurzem befand. Dieser landschaftlichen Zersplitterung der sudetendeutschen Volksliedveröffentlichungen soll nun aber jetzt durch die schon so lange ersehnte Sammlung des gesamten sudetendeutschen Liederschatzes ein Ende gesetzt werden. Dieses große Standwerk „die Volkslieder der Sudetendeutschen", für das Universitätsprofessor Dr. G. Jungbauer und Dr. H. Horntrich als verantwortliche Herausgeber zeichnen, soll in 8 Vierteljahrslieferungen (jede etwa 100 Seiten) erscheinen und schon Ende 1940 vollständig vorliegen (Preis jeder Lieferung RM 4.80). Das Werk, das eine Fülle bisher ungedruckten Liedgutes enthalten wird, umfaßt alle Gattungen des Volksliedes, und zwar Brauchtumslieder, Ständelieder, Balladen, Liebeslieder, Schwank- und Spottlieder, Scherz- und Spiellieder sowie geistliche Lieder.

---

[8] Ein paar altertümliche Lieder aus dem Kuhländchen stehen schon (durch Vermittlung Kiesewetters) in Kretzschmer-Zuccamaglios deutschen Volksliedern 1840, darunter das bekannte „Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehen". Dasselbe Lied in seiner heutigen (mundartlichen) Gestalt und noch einige andere aus dem Kuhländchen in den „Sudetenschlesischen Volksliedern" (Steller), Heft 27 der landschaftlichen Volkslieder, Berlin 1932.

[9] siehe die oben genannten Liederbücher.

[10] A. König, Heimatlieder aus Nordböhmen. Reichenberg 1919.

[11] Heft 22 der landschaftlichen Volkslieder, Berlin 1932.

Bedenkt man die wirtschaftliche Not der Sudetendeutschen, so ist man zunächst über das Wagnis dieses groß angelegten Unternehmens erstaunt, das ja auf keinen Fall auf finanzielle Hilfsmittel von Seiten des Staates und öffentlicher Körperschaften rechnen kann. Wissenschaftliche Volksliederausgaben in diesem Umfange — mögen sie auch volkskundlich und kulturpolitisch von höchstem Werte sein, sind auch unter günstigeren Umständen immer ein großes Wagnis; denn die Zahl der Abnehmer ist dabei meist eng begrenzt. Und doch ist dieses große Werk mit einem solch erstaunlichen Wagemut unternommen worden, weil es mit dem Opfermut des gesamten sudetendeutschen Volkes rechnen konnte. Zu Hunderttausenden hat der Sudetendeutsche Sängerbund die kleinen Werbeheftchen vertrieben, die unter der Aufschrift: „Auch ich trug bei zur Erhaltung des sudetendeutschen Volksliedes" einige wesentliche Worte über den Wert der Sammlung für das Sudetendeutschtum und ein paar Liedbeispiele daraus zum Abdruck brachten.
Aber noch ist trotz dieses vorbildlichen Opfers jener deutschen Volksgruppe die kostspielige Veröffentlichung nicht gesichert. Nur wenn man sich auch bei uns im Reich verantwortlich fühlt für die „Erhaltung des sudetendeutschen Volksliedes", sei es durch ähnliche Opfer vieler einzelner oder durch Subskription all derer, die es besonders angeht, kann das Werk als gesichert gelten. Es geht dabei nicht nur um die völkische Pflicht, unsern deutschen Brüdern im Ausland im Kampf um ihr Volkstum dadurch zu helfen, daß man ihr wertvollstes Kulturerbe rettet und am Leben erhält, es geht dabei sogar noch um viel mehr: um das im Auslandsdeutschtum noch lebendige Volksliederbe unserer eigenen Vergangenheit. Wie die „Verklingenden Weisen" nicht etwa nur lothringische Lieder, enthalten, sondern solche, die auch bei uns einmal lebendig waren, dann aber ausgestorben sind, so ist es auch hier. Eine Sammlung sudetendeutscher Lieder wird etwas ganz anderes sein als eine engumgrenzte Landschaftssammlung. Das Volk, das diese Lieder gesungen hat, ist in der Verschiedenheit seiner Stämme und Landschaften bairischer, schlesischer, fränkischer Art ein Abbild des deutschen Volkes im kleinen. Schon einmal im 15. Jahrhundert wurde dies Ineinanderklingen süddeutscher und mitteldeutscher Art im böhmischen Raum für unser Volk von hoher Bedeutung, damals als in der Prager Kanzlei die Grundlagen für die hochdeutsche Schriftsprache gelegt wurden. Eine ähnliche Gesamtbedeutung hat heute das Sudetendeutschtum für die Pflege des deutschen Volksliedes. Das ist nicht so zu verstehen, als habe hier ein ähnlicher Verschmelzungsvorgang stattgefunden wie damals bei der Bildung der Prager Kanzleisprache aus den einzelnen Stammesmundarten, nein, im Gegenteil, nirgendwo hat sich deutsche Stammesart lebendiger ausgeprägt als in den verschiedenen Liedlandschaften des Sudetenraumes. Das zeigt sich schon im fast ausschließlichen Gebrauch der Mundart in diesen Liedern, ganz im Gegensatz zum lothringischen Volkslied, das hochdeutsch gesungen wird und damit die engere geschichtliche Bindung an das Reich, nicht so sehr an den Stamm kundtut. Die sudetendeutschen Lieder „haben alle noch ihren besonderen landschaftlichen Ton, der manchmal nur

leise durchschimmert, wie bei den Balladen und erzählenden Liedern, oft aber auf das schärfste ausgeprägt ist ... wie überall, wo die Mundart dem Liede Form und Gehalt gibt. Solche Lieder sind dann ein kostbares, unveräußerliches Volksgut; sie dulden keine Nachahmung und spotten jeder fremden Zunge" (W. Hensel, die Mundarten und das Volksliedgut).[12] Waren darum die lothringischen Volkslieder in ihrer hochdeutschen Sprachform ein Geschenk an das in der Hochsprache geeinte deutsche Volk, so werden die Volkslieder der Sudetendeutschen eine Gabe an das deutsche Volk in der Vielfalt seiner Stämme sein. Im Egerländer Lied z. B. lebt „bayrische Lebenslust und Derbheit" oft gepaart mit echt „fränkischer Innigkeit." „Im Böhmerwäldischen entfaltet sich reines Bayerntum, nur daß der Ernst und die Einsamkeit des Waldes, der traumverlorene Spiegel der Hochwaldseen eine Beschaulichkeit hereingebracht hat, die den Donaubayern, den Wein- und Mostbauern zu fehlen scheint ... Im Schönhengstgau an der böhmisch-mährischen Grenze ... spiegelt sich fränkisches Wesen und fränkische Überlieferung in einer Art, daß sie noch nicht im Schlesischen aufgeht, sondern noch eigenständige fränkische Spuren zeigt. Ein gewisses kühles Gleichmaß zeichnet alle Lieder aus, Ernst und Innerlichkeit. Und selbst da wo die Weisen heiter, ja ausgelassen sind, fehlt ihnen die süddeutsche Überschwänglichkeit ..."[13] Im Kuhländchen mit seinen eigenartigen Hirtenrufen enthüllt sich uns am reinsten das schlesische Volkslied, mit seiner „wundersamen Mischung von still-heiterer Daseinsfreude und einem Zug von Beschaulichkeit und mystischer Versenkung".[14]

Worte Walther Hensels, des berufenen Künders seines heimatlichen Volksliedes sollten uns noch einmal den Reichtum und die Bedeutung der neuen Sammlung vor Augen stellen. Es ist danach wohl unnötig zu sagen, daß die Unterstützung dieses Werkes eine Pflicht ist, die wir auch der Sorge um unser eigenes Volkstum schulden. Hier muß sich einmal zeigen, daß unsere Ideale von Volksgemeinschaft und Blutsgemeinschaft so tief sind, daß wir in Wahrheit von den kommenden Generationen als Erhalter und Verwalter des großen deutschen Volkserbes angesehen werden können.

SPIELTECHNIK UND MUSIK AUF TURMGLOCKENSPIELEN

VON GEORG KARSTÄDT

Die Berliner Kunstwochen 1938 brachten in ihrer Programmfolge auch eine Glockenmusik von Georg Friedrich Händel, die auf dem Berliner Glockenspiel der Parochialkirche zur Ausführung gelangte. Diese Aufführung lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine alte ehrwürdige Kunst, die im 16. und 17. Jahrhundert von

[12] Im Zeichen des Volkslieds, a. a. O. S. 41.
[13] ebda. S. 42 ff.
[14] W. Hensel, Gedanken zur Schlesischen Stammeswoche (Lied und Volk I. Jhrg. S. 43).

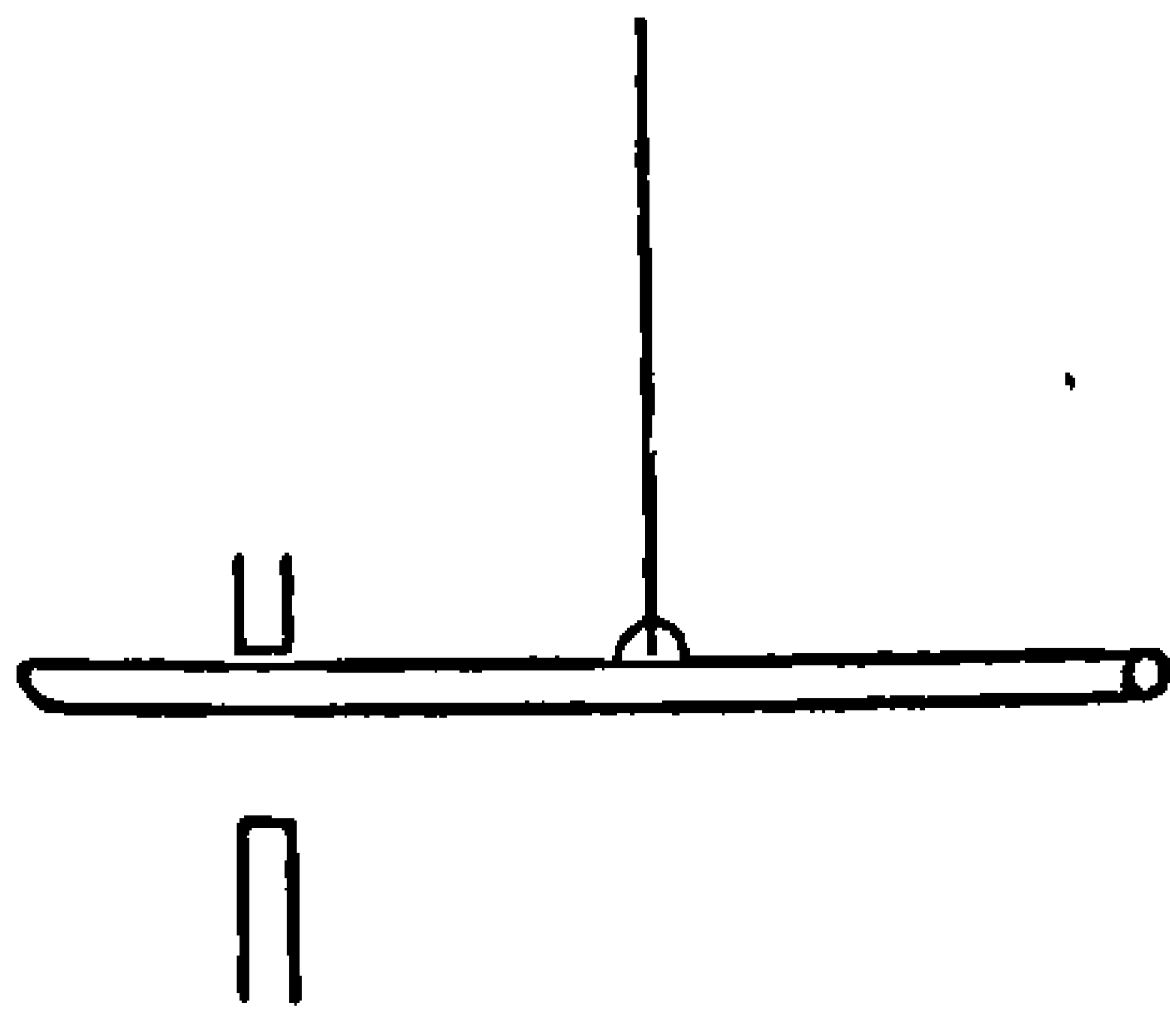
den Niederlanden ausgehend allmählich in der ganzen Welt Freunde und Verehrer gefunden hat. Nord- und Südamerika, Südafrika, Australien, der ganze europäische Kontinent besitzen diese Musikinstrumente, die von den Kirchtürmen und Rathäusern weit über den Dächern der Stadtviertel, deren Gebiet sie meist architektonisch beherrschen, ihren Gesang zu den andächtigen Hörern senden. Deutschland zählt etwa noch 20 Glockenspiele, von denen Darmstadt, Residenzschloß, mit 35 Glocken (1671 von dem berühmten Glockengießer P. Hemony eingerichtet), Salzburg, Neugebäudeturm, 35 Glocken (1695 von De Haze), Berlin, Parochialkirche, 37 Glokken (1717 De Grave) und Potsdam, Garnisonkirche, 37 Glocken (1722 De Grave) die ältesten noch bestehenden sind. Hamburg, Petriturm, 25 Glocken, und Mainz, Liebfrauenkirche, 23 Glocken, beide 1662 von F. Hemony eingerichtet, sind dem Feuer zum Opfer gefallen. Das Berliner Glockenspiel führt heute als einziges in Deutschland neben dem mechanischen Spiel der Walze in regelmäßigen Konzerten die alte Tradition des handgespielten Instrumentes fort. Die Beschäftigung mit dieser Kunstausübung und ihrem geschichtlichen Hintergrund führt uns in eine eigentümlich wunderbare Welt, deren erzene Reinheit und majestätische Klarheit immer wieder zahlreiche Hörer anzieht.

Der Tonumfang des Glockenspiels kann aus der Zahl der Glocken erkannt werden; die größten besitzen 52, die meisten umfassen 3 Oktaven und mehr in chromatischer Folge. Der Klöppel einer jeden Glocke ist durch einen Draht mit einer Art Stockhebel verbunden und schlägt beim Niederdrücken desselben an die hängende Glocke an. (Siehe Skizze.) Alle Hebel des Manuals und des Fußpedals sind in dem Spieltisch vereinigt, der einem alten Orgeltisch nicht unähnlich sieht (s. Abb. S. 217).

Die mechanischen Spielwerke werden von einer Walze bewegt, auf der besondere Stifte den Anschlag auslösen (s. Abb. S. 218). Die Bewegung der Walze selbst regelt sich nach dem Gange der Turmuhr, der Ablauf einer Stunde bedeutet eine ganze Umdrehung, die meist in Abständen von 7½ Minuten ruckweise unter Abspielen des jeweiligen musikalischen Motivs erfolgt. Am bekanntesten ist wohl das Stundenglockenspiel der Garnisonkirche in Potsdam, das in vollen Stunden den Choral „Lobe den Herren“, in der halben das Lied „Üb' immer Treu' und Redlichkeit“ angibt. Im Gegensatz zum Potsdamer Spielwerk, das etwa seit 1862 die bestehende Folge aufweist, wechseln die mechanischen Glockenspiele ihr Programm in bestimmten, meist monatlichen Abläufen. Durch eine neue Anordnung der Stifte auf der Walze erklingen die Stunden mit neuen Melodien.

Seine höchste musikalische Bedeutung erhält das Glockenspiel indessen erst, wenn es auf der Klaviatur von einem erfahrenen Meister gespielt wird. Die Leistungen des niederländischen Glockenisten Pothoff auf dem Rathause in Amsterdam setzten einen so viel gereisten Mann wie Charles Burney wahrhaft in Erstaunen. In seinem „The Present State of Music…“, London 1773, berichtet er von seiner äußersten Bewunderung für ihn, denn „er führte mit seinen beiden Händen Passagen aus, die schon schwierig mit allen zehn Fingern zu spielen wären. Triller, Tri-

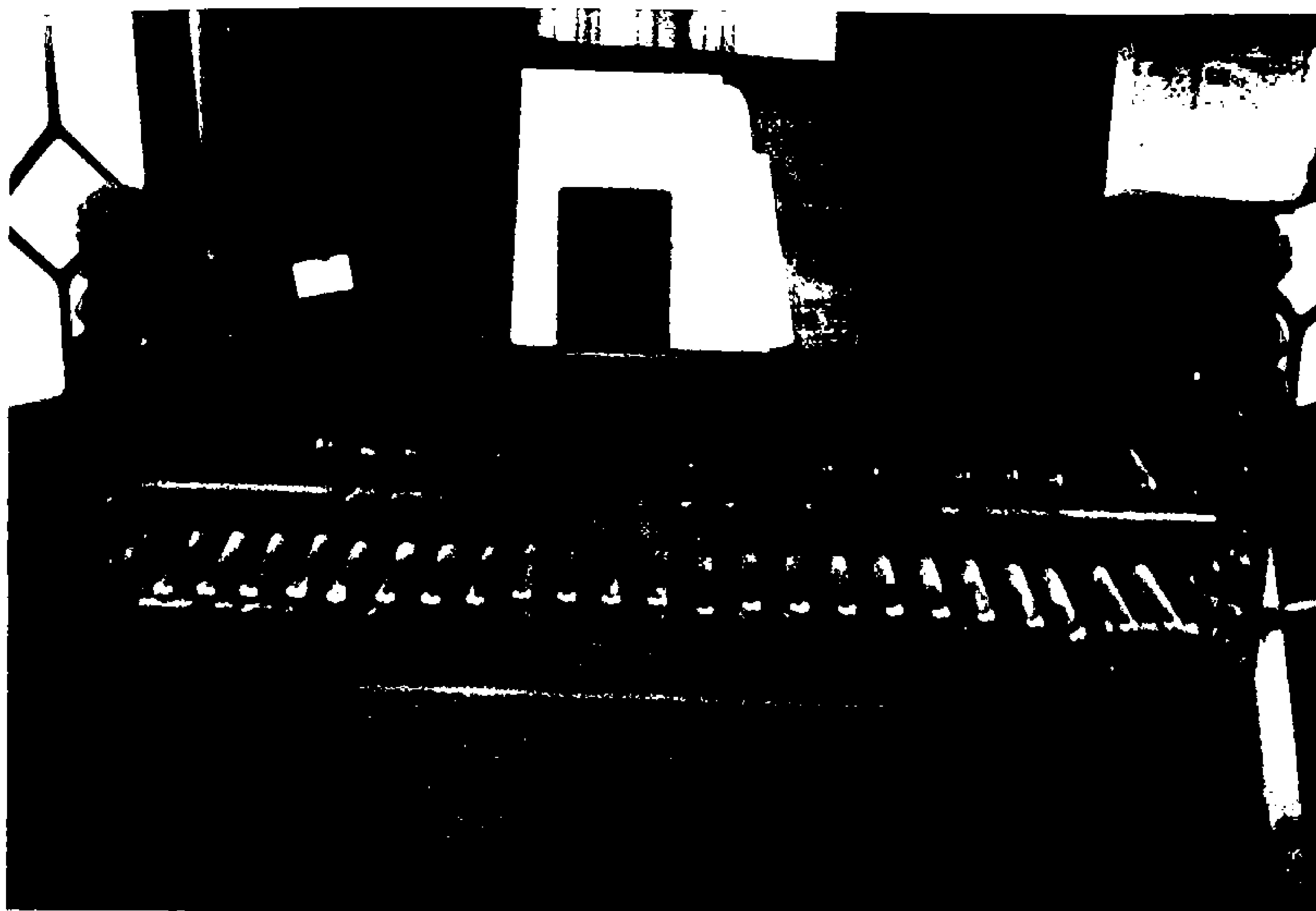
olen, ja sogar Arpeggios meisterte er mit großer Sicherheit. Er spielte niemals weniger als dreistimmig, indem er den Baß und den Takt beständig mit den Pedalen angab. Niemals zuvor hörte ich jemals eine so große Mannigfaltigkeit von Passagen in einem so schnellen Tempo. Er zauberte die schönsten Effekte im Piano, Forte und Crescendo hervor." Die technischen Möglichkeiten und Anforderungen der Glockenspielerkunst sind hiermit bereits angegeben. Der zweistimmige Satz ist der am besten geeignete, wenn es auch möglich ist, dreistimmig, ja sechs- und achtstimmig zu spielen, wobei der Akkord dann genügend eng liegen muß (d f g). Aber das sind Ausnahmen, die selten zur Anwendung kommen. Den musikalischen und technischen Gegebenheiten entsprechend trägt der Glockenist die Melodie zunächst in der mittleren Lage in ihrer einfachsten Form vor. Dann folgt eine Wiederholung mit lebhaften Veränderungen in der höheren Oktave, schließlich erscheint die Melodie auf den tiefsten Glocken im Baß und wird von schnellen Figuren der Oberstimme begleitet. Ein altes, noch heute gültiges Verfahren beim Vortrag von Volksliedern, das auch von Cellier, Glockenisten von Pontmain, seinem Schüler Verheyden mitgeteilt wird. Das Niederdrücken der Tasten kommt einem kurzen Schlage gleich, der den Hebel um 5—6 cm herunterschlägt. Geübte Spieler erlangen kräftige Finger, sodaß sie zwei bis drei Noten mit einer Hand herunterschlagen können. Die entsprechend den gewichtigeren Glokkenklöppeln auch schwerer anzuschlagenden Pedale werden immer nur mit der ganzen Fußsohle herunter gedrückt. Ein dynamisch abgestuftes Spiel verlangt zwei Bewegungen: zuvor ein einfaches Niederdrükken (näheres Heranführen des Klöppels) und dann einen kurzen Schlag, ein Effekt, der natürlich nur bei langsamem Spiel möglich ist. Zünftige Glockenisten schreiben, daß kaum zwei Spieler die Tasten gleich handhaben. Unerschöpfliche Möglichkeiten bieten sich dem wirklichen Könner. Das Glockenspielen erfordert einen erheblichen physischen Kräfteaufwand. Burney traf Pothoff in leichten Kleidern, seine Oberkleidung hatte er abgelegt und die Hemdsärmel aufgekrempelt. Zum Schutze der Finger dienten Kuhlederhandschuhe, in seltenen Fällen ist auch einmal ein hölzernes Instrument „einem Weberschiffchen gleich" zum Schlagen benutzt worden.



Fragen wir nun nach dem Notenschatz der alten Glockenisten. Ihre Kunst ist uns nur noch in wenigen Zeugnissen erhalten. John Evelyn schildert in seinen Reiseberichten aus Amsterdam, August 1641: „Ich ging zu dem (Glockenspiel) vom St. Nikolausturm, wo ich einen fand, der alle Arten von Kompositionen von der Tabulatur vor ihm abspielte, als wenn er auf einer Orgel spielte." Dirk Scholl, eben-

falls ein Glockenist des 17. Jahrhunderts, spielte Fugen, die van Blankenburg für Orgel komponiert hatte. Von geringer Literaturkenntnis scheint der Antwerpener Walter des Amtes 1725 gewesen zu sein. Ein dort gedrucktes Gedicht berichtet von einem Spiel, auf dem zuweilen ein Mann die „Folies d'Espagne" vortrug. „Das ist alles, was man hört", schließt die Zeile. Andererseits kannten die besten Glockenspieler mehr als 200 Stücke. Die wertvollste Sammlung ist das „Beiaard-Repertorium" von Joannes de Gruytters, Antwerpen 1746, das 194 Stücke enthält. ²/₃ sind Suitensätze, darunter 80 Menuette, 31 Märsche, 6 Gavotten, 9 Giguen usw. Das „Carlion Dunijkerke" enthält zumeist Volkslieder, auch liturgische Stücke werden genannt. Dupont, Glockenist von St. Omer, hinterließ ein Notenbuch mit 145 Kompositionen (1780). Matthias van den Gheyn, der größte flämische Komponist des 18. Jahrhunderts, schrieb zahlreiche Präludien und Fugen für das Glockenspiel, von welchen das Präludium Cuckoo (1755) das volkstümlichste wurde. Aus der Feder Michael Haydns sind 16 Skizzen von Musikweisen für das Salzburger Glockenspiel erhalten. Sie waren für die Monate September-Dezember 1798 und Januar-Dezember 1799 bestimmt, und wurden im Nachlaß der ältesten Nichte W. A. Mozarts gefunden.





Spieltisch des Berliner Glockenspiels (Aus der Sammlung des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung)

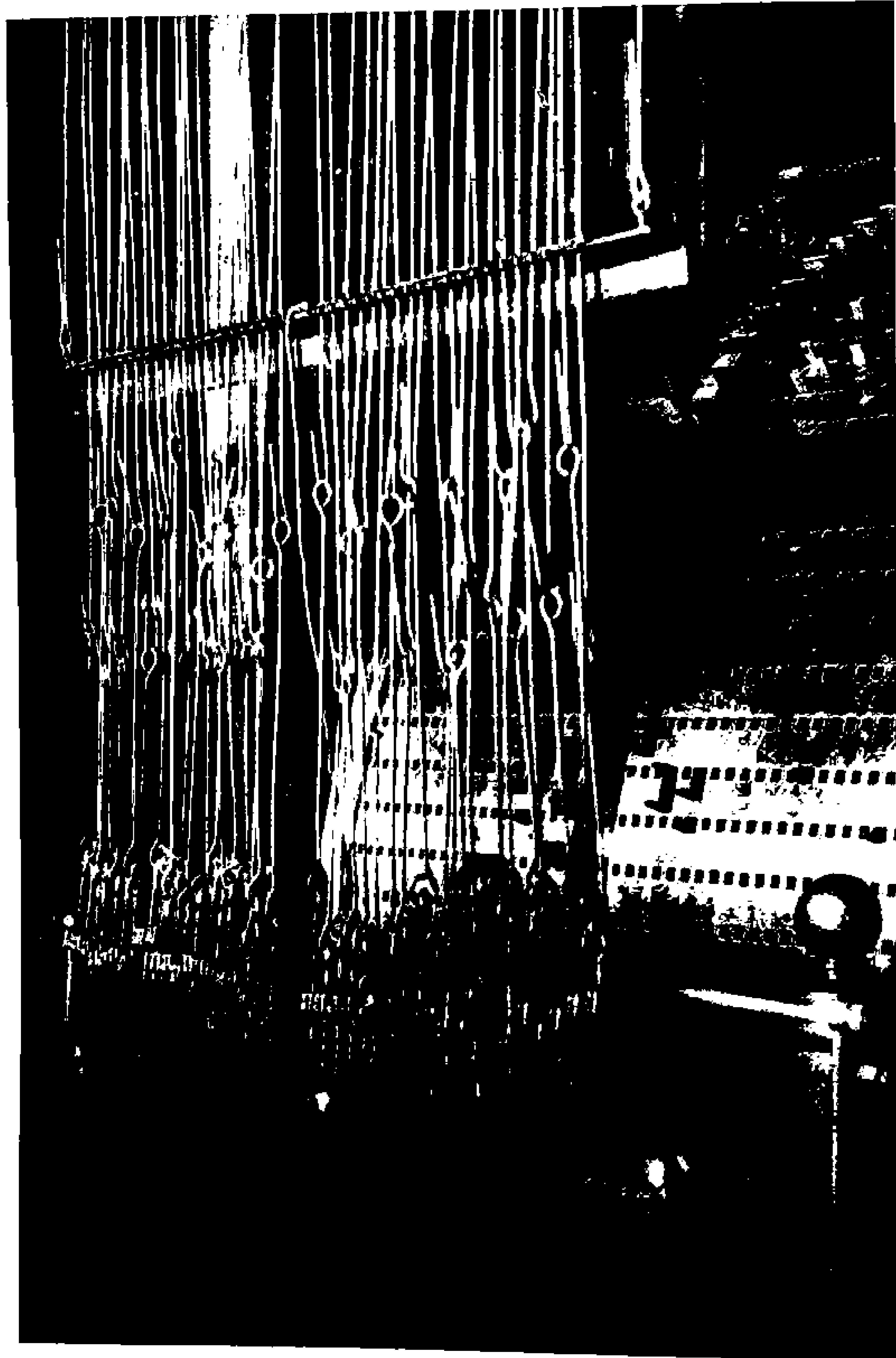
Das 18. Jahrhundert ist, wie wir sehen, in der Bereitstellung der Literatur wahrhaft fruchtbar zu nennen. Zu den Schöpfern von Glockenspielstücken gehört auch Georg Friedrich Händel, der eine besondere Beachtung verdient. Das nachstehende Beispiel ist überschrieben: A voluntary or a flight of angels[1]. Seine Verwandschaft mit einem der italienischen Duette Händels ist unverkennbar.



Als Händel im Anfang des 18. Jahrhunderts nach England kam, fand er die Glokkenspielübung auf der Höhe der Volkstümlichkeit. Er nannte das Land eine „klingende Insel“ und die Glocke das „Nationalinstrument des Volkes“. Seinem Inter-

[1] Die von zeitgenössischer Hand überlieferten Glockenstücke Händels befinden sich heute in der Kgl. Musikbibliothek in London. Das Staatl. Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin, besitzt eine Photokopie dieser Handschrift (vgl. die Abb. S. 216).

esse für diese Kunst danken wir zwei Sammlungen von Bearbeitungen eigener Werke und neuen Melodien, die für einen Uhrmacher Charles Clay bestimmt waren, der in den Jahren 1716 bis 1717 um ein Patent für ein besonderes mechanisches Glockenspiel vergeblich gekämpft hatte. Erst 1736 erlangte er durch eine Vorführung seiner Glockenuhr die Anerkennung des Königs und fand in London außerordentliche Beachtung. In diese Zeit mag auch die Komposition der Glockenmusik Händels fallen. Die Stücke sind zweistimmig gesetzt und haben nur am Schluß einen vollen vierstimmigen Akkord.



Die große Walze für das mechanische Spiel des Berliner Glockenspiels. Die aufgeschraubten Stifte bringen mittels der Drähte den Glockenklöppel zum Anschlag. Die verschiedene Länge der Stifte regelt den Rhythmus der Melodie

1742 hören wir noch einmal von einer Komposition Händels für das Glockenspiel, als er von Parkgate nach Dublin zur Aufführung des „Messias" reiste. Während der Wartezeit vor der Einschiffung komponierte er die Melodie „Let me wander not unseen" für das Parkgate-Glockenspiel.

Im allgemeinen ist der Glockenist wie früher so auch heute auf eigene Bearbeitungen angewiesen. Von den Inventionen und dem Wohltemperierten Klavier von Bach bis zu den neuesten Stücken (Jeu d'Eau von Ravel) ist vieles aus der Klavierliteratur dem Glockenspiel angepaßt worden. In den Programmen der berühmten Mechelner Schule finden sich Sonaten von Pleyel, Haydn, Mozart

neben zahlreichen Volksliedvariationen und einfachen Orchesterstücken von Haydn bis Strawinsky.
Unter der modernen Literatur ist eine Sonate von van Hoff, einem flämischen Komponisten und Lehrer an der Mechelner Glockenspielschule, zu nennen, ferner Kompositionen von Josef Denyn, dem berühmten Direktor der „Beiaardschool te Mechelen", und eine Fuge von Vandeplas. Mit weniger Glück hat sich Edward Elgar in der Originalkomposition für Glockenspiel versucht. Interessant sind die Unternehmungen, das Glockenspiel in eine größere musikalische Form zu bringen. Granville Bantock komponierte ein Stück, in dem ein Chor und Glockenspiel zusammenwirken. Das Werk wurde in Burneville in England aufgeführt. Den gleichen Versuch unternahm Peter Benoit.
Das eindringliche Wirken dieser Musik vom Turm hat in einzelnen Fällen zu einer Kontrolle über die Programmgestaltung der Glockenisten geführt. Ein fanatischer Lutheraner in Woerden bestand darauf, daß nur gewisse kämpferische lutherische Weisen auf dem Glockenspiel gespielt werden sollten. Nach einer vorliegenden Verordnung erlaubte Friedrich der Große nicht, daß geistliche Musik auf dem Berliner Glockenspiel gespielt, noch daß es bei Begräbnissen gebraucht wird, während er in der Hauptstadt war. In Tirlemont ist das Spielen politischer Lieder verboten, und die Programme unterliegen der Prüfung der Ratsherren.
Das eigenste Gebiet für das Glockenspiel ist ohne Zweifel die Volksmusik, die in den Aufführungen der Glockenisten daher auch einen bevorzugten Platz hat. Sie stellt ein musikalisch wertvolles Melodiengut in kleinen geschlossenen Formen zur Verfügung und ihre Gedanken sind dem Volke vertraut. In den regelmäßigen Mittwoch-Mittag-Konzerten des Berliner Glockenspiels sind jeweils 8 Volkslieder unter einem bestimmten Thema zusammengefaßt und werden in zweistimmigen Sätzen und Variationen in der beschriebenen Weise abgewandelt. Die Stadt Berlin besitzt in ihrem Glockenspiel ein musikalisches Wahrzeichen ganz eigener Prägung. Eine große Zuhörerschaft ist der Gemeinde und der Stadt für die Pflege und Erhaltung dieses wahrhaft majestätischen Musikinstrumentes von Herzen dankbar.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

EINE FEIERSTUNDE IN SCHWEINFURT AM MAIN ZU RICHARD WAGNERS GEDÄCHTNIS

Der 22. Mai bringt allenthalben den Hinweis auf Richard Wagners 125. Geburtstag. Die Theater gedenken seiner mit Aufführungen, der Rundfunk feiert ihn. Auch Berlin geht an dem Tage nicht achtlos vorüber: es bringt morgens 30 Minuten und im Deutschlandsender abends 40 Minuten „Industrieschallplatten" und Archiv-Aufnahmen; die Staatsoper spielt den „Tannhäuser" (das Deutsche Opernhaus leider nachmittags „Bajazzo", abends „Aida" ...). Tags darauf bittet das Deutsche Volksbildungswerk der DAF und NSG „Kraft durch Freude" seine Freunde in Schweinfurt am Main in das hübsche Stadttheater zu einer Feierstunde, die von liebevollster Vorbereitung zeugt und die ideale Verbundenheit von Darbietenden und

Aufnehmenden zu einer großen Gemeinde zeigt. In langen Wochen und Monaten ist ein großer Gemeinschaftschor in die „Meistersinger" eingeführt und reif gemacht worden, den Gruß an Hans Sachs und an das neue Deutschland zu singen: „Wach auf, es nahet gen dem Tag!", weiter: die Schlußverse aufzunehmen: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!" — Ebenso sorgsam ist mit dem Städtischen Orchester geprobt worden, das noch Verstärkung durch ein paar Solisten aus Würzburg, Lehrer des dortigen Konservatoriums, erhalten hat. Aus Coburg kommt der Sänger Georg Oeggl (Bariton), aus Berlin der Redner Dr. Hans Lebede. — Und nun ist der schöne und frohe Abend da. Aus dem in schlichten Formen gehaltenen Theaterraum in Weiß, Rot, Gold und aus dem Parkett und den zwei halboval herumlaufenden Rängen sieht eine andächtige Gemeinde auf die wunderhübsch zurechtgemachte Bühne: umrahmt von dunkelrotgelben Vorhängen, die nach dem Hintergrunde zu in helles strahlendes Gelb übergehen, sitzt da ein nicht minder erwartungsvoller Chor; vorn im „Türkensitz" zu ebener Erde und auf niedrigen Bänken dahinter dichtgedrängt Schüler des Gymnasiums und der Oberrealschule, dann, etwas erhöht, ein paar Reihen mit festlich gekleideten Mädchen und Frauen, zuhöchst wieder in ein paar Sitzreihen geordnet die jungen und alten Männer der verstärkten Singgemeinschaft „Kraft durch Freude". Dicht an der Rampe, bescheiden zur Seite gerückt, das Rednerpult, mit dunkelgrünem Rupfen bespannt, von dem sich ein Reliefbild Wagners abhebt. Blumenschmuck verbindet das Podium und den tieferen Orchesterraum, der noch durch Hinzunahme einiger Parkettreihen erweitert ist. Die 50 Musiker hängen an jedem Zeichen, das ihnen der Leiter des ganzen Abends gibt: Oskar Deinzer, als Musiker „berufen", aber nicht „Berufsmusiker", hat die gesamte Einstudierung besorgt und darf sich nun des Erfolges seiner Arbeit froh zeigen.

Das Vorspiel zum „Lohengrin" erklingt — und wird von der gut erzogenen Hörerschar ohne übliches Beifallsgetöse, ohne Klatschen aufgenommen. Der Redner schließt seine Ausführungen über den Schöpfer des deutschen Musikdramas unmittelbar daran, läßt sich durch die Vortragsfolge des Abends im Aufbau des Stoffes bestimmen und führt vom ersten wirklichen Drama — ohne Arien, ohne Duette, ohne „Nummern" — zum letzten Bühnenweihfestspiel, das dem „Lohengrin" im Stoffe verwandt ist. Er zeigt zurückgehend, wie das dramma per musica geschaffen, verfälscht, von Gluck reformiert wurde — wie Richard Wagner sich an Vorbildern Beethovens und Webers, aber auch unter Einflüssen des italienisch-französischen Repertoires zum Melodramatiker in „Leubald und Adelaide", zum „Opernkomponisten" in den „Feen", dem „Liebesverbot", dem „Rienzi" entwickelte, wie er neue und eigene Wege im „Holländer" und „Tannhäuser" beschritt, ehe er zur Reihe der musikalischen Dramen kam: vom „Lohengrin" über „Ring" und „Tristan" und „Meistersinger" zum „Parsifal". Er verband damit die Lebensschicksale des Meisters, sprach von der Not des „deutschen Musikers in Paris" und vom doppelten Erlebnis des „Tristan" mit Mathilde Wesendonk und mit Cosima Liszt als Frau Hans von Bülows. Er erzählte weiter vom Werden Bayreuths und von der Fortführung des Werkes durch Cosima, durch Siegfried und durch Winifried Wagner. Er wies auf die politischen Einschläge hin, die im „Lohengrin" von 1848 großdeutsche Sehnsucht verraten und im Augenblick des Kampfes ums Sudetendeutschtum wieder so gegenwärtig empfunden werden wie 1936 in Bayreuth im Hinblick auf den russischen Ostfeind. Er zeigte die Bedeutung und Bewertung des Wagnerwerkes im Dritten Reich, dessen Führer als zwölfjähriger Junge das erste Lohengrin-Erlebnis in Linz hatte. Er erinnerte an Cosimas Wunsch, daß alle in den Schlußvers der Meistersinger einstimmen sollten — mußte es aber für diesmal dem Chor überlassen, Sprecher für alle zu bleiben. Und: er hatte das beglückende Gefühl, zu einem aufmerksamen, dankbaren, nicht einen Augenblick abschweifenden Hörerkreise zu sprechen, der ihm 75 Minuten lang ohne ein einziges Husten zuhörte und des Gehörten froh war. — Und nun der festliche Ausklang: Oskar Deinzer gab mit seinem Orchester die beiden Vorspiele zum 1. und 3. Aufzug der „Meistersinger", leitete über zum Tanz der Lehrbuben und dem Anmarsch der Meisterzunft — unhörbar erhob sich der gewaltige Chor und sang glockenrein und mit mustergiltiger Aussprache ohne je-

den noch so leisen Mundartbeiklang sein „Wach auf!". Es war der herrliche Ausbruch eines Gemeinschaftsempfindens, wie Wagner es sich gedacht hatte, und es war solche Hingabe, solche Andacht in jedem einzelnen Gesicht, in der Haltung aller, wie man es bei keinem Opernchor erwarten kann und findet. Der Coburger Bariton Georg Oeggl sang stimmgewaltig die Schlußansprache des Hans Sachs — der Chor fiel ein: und am Ende waren alle sich dessen froh bewußt, daß sie auf solche Art wahrhaft den deutschesten Meister geehrt und gute Geister gebannt hatten. Der Gast aber, der aus Berlin kam, sah mit leisem Neid, wie sich diese Feier als Ausdruck gemeinsamen Vorschaffens und krönenden Höchstwollens so sehr von allem abhob, was er daheim an offiziellen Feiern mit großem Apparat, ersten Orchestern, erlesenen Chören gewohnt ist. Er erkannte den Wert solcher wahren Volksbildungsarbeit am mustergiltigen Beispiel und dankt es den Schweinfurtern, dankt es Oskar Deinzer insbesondere, daß sie ihm solchen Einblick in ihre Arbeit an der Kunstpflege und solchen schönen Beweis ihrer aus dem Herzen kommenden ausdrucksvollen Leistung gaben. Anderen zur Anregung und Nacheiferung muß er davon Zeugnis ablegen — darum veranlaßte er diesen ausführlichen Bericht von wahrer deutscher Musikkultur. Nun lest — und „gebt ihrem Wirken Gunst". Ed. Ebel

Musikfeste – Tagungen

XXI. KAMMERMUSIKFEST DES BEETHOVEN-HAUSES UND XIII. VOLKSTÜMLICHES BEETHOVENFEST IN BONN

Die Stadt Bonn hat eine Tradition als Musikstadt. Diese Tradition beruht im wesentlichen auf der Verpflichtung, die aus der Tatsache herzuleiten ist, daß sie die Geburtsstadt eines der Größten im Reiche der Musik ist. Kein Wunder also, daß heute der Schwerpunkt des musikalischen Lebens in Bonn auf jenen Veranstaltungen ruht, die im Zeichen Beethovens stehn. Es sind dies die alle zwei Jahre stattfindenden Kammermusikfeste des Beethovenhauses und die Volkstümlichen Beethovenfeste der Stadt Bonn, in denen alljährlich die großen Orchester- und Chorwerke des Meisters zur Aufführung gelangen. Die Kammermusikfeste unterscheiden sich, abgesehen von der ausschließlichen Berücksichtigung von Kammermusikwerken, dadurch von diesen, daß sie auch Werke anderer Komponisten zu Gehör bringen. Vor zwei Jahren entschloß man sich, die Konzerte zu vereinigen und schuf damit größere Abwechselung in einem geschlossenen Rahmen. Allerdings bestand in diesem Jahre infolge des Dazwischentretens der Düsseldorfer Musiktage nicht die Möglichkeit, diese Anordnung beizubehalten.

Das Kammermusikfest des Beethovenhauses folgte in seinem Aufbau der Tradition, die bereits seit der vierten Veranstaltung des Vereins im Jahre 1899 besteht, außer dem Schaffen Beethovens auch dasjenige solcher Meister zu berücksichtigen, die auf dem Gebiete der Kammermusik zu Beethoven hinführten oder die in selbständiger Weiterbildung seinen Spuren folgten. So vermittelte die Konzertfolge einen eindringlichen Überblick über das Schaffen führender Komponisten in einem Zeitraum von rund zwei Jahrhunderten. J. S. Bach, dessen Werk gewissermaßen als repräsentativer Abschluß der Musikepoche des Barock, ebenso aber auch als Orientierungspunkt der späteren Generationen dasteht und wirksam blieb, Haydn und Mozart, die direkt zu Beethoven hinführen, waren die Meister, die den ersten Abend ausfüllten. Im Mittelpunkt standen die von Wilh. Backhaus gespielten „Goldberg-Variationen" von J. S. Bach. Der Künstler gab sie unter notwendiger Berücksichtigung der durch die Technik des modernen Klaviers geschaffenen Möglichkeiten in absoluter Klarheit und Durchsichtigkeit ohne die beliebten Zutaten einer romantisierenden Bachauffassung wieder. Daneben erfuhren das „Kaiserquartett" von Haydn und das Quartett C-Dur (K.-V. 465) von Mozart eine gutdurchdachte und ausgewogene Wiedergabe durch das Kiele Queling-Quartett. Die Durchgestaltung des Mozartquartettes verdient dabei allerdings besonders hervorgehoben zu werden.

Der zweite Abend führte mit den Quartetten op. 13 von Pfitzner und Es-Dur op. 109 von Reger, ferner mit sechs Liedern von Hugo Wolf an die Schwelle unserer Zeit. Es sprach darin

die Klanglichkeit der Spätromantik zu uns, die als Deuterin starker Erlebnisinhalte auftritt, allerdings bereits in einer starken Auflockerung erscheint. In Regers Quartett ist diese Klanglichlichkeit zugleich Stütze einer ausdrucksgeladenen Linienkunst, in der der Geist Bachs wieder auflebt. Ria Ginster erwies sich als empfindungsstarke Interpretin der Gesänge von Hugo Wolf, während die beiden Quartette durch das Fehse-Quartett in künstlerischer Geschlossenheit gestaltet wurden.

Das Werk Beethovens war Inhalt des dritten und vierten Abends. Die Solisten des dritten Abends waren wiederum das Fehse-Quartett, das die Quartette B-Dur op. 18 Nr. 6 und e-moll op. 59 Nr. 2 spielte, ferner Elly Ney, von der man die Sonate f-moll op. 57 (Appassionata) hörte. Den vierten Abend bestritten das Strub-Quartett mit den Quartetten f-moll op. 95 und F-Dur op. 135 und Alfred Cortot, der die Sonate A-Dur op. 110 vortrug. Die beiden Konzerte boten also einen Aufriß von Beethovens Schaffen in seiner Meisterzeit bis zum Jahre 1826. Da ist im Anfang noch die Nähe Haydns erheblich fühlbar, während sich in den Quartetten op. 59 der Eintritt der symphonischen Gestaltungsweise vollzieht. Schließlich erleben wir in den letzten Quartetten die weitgehende Auflockerung und Vertiefung des seelischen Gehaltes. Die Wiedergabe durch die beiden Quartettvereinigungen zeigte ein besonnenes Eingehen auf die Gedankenwelt Beethovens und rechtfertigte den Eindruck einer vorzüglichen Leistung. Von besonderem Interesse war die Gegenüberstellung von Elly Ney und Alfred Cortot. Romantisches Empfinden beeinflußt das in jeder Hinsicht meisterliche Gestalten beider Künstler. Aber während die deutsche Pianistin sich ganz auf den Gefühlsgehalt des Werkes einstellt, zeigt der Romane seine Freude an der Farbigkeit, die ihn von aller Straffheit absehen läßt.

Der letzte Tag des Kammermusikfestes stand mit seiner Morgenfeier im Zeichen der unmittelbaren Beethovennachfolge und gewährte einen Blick auf die romantische Empfindungswelt. Schuberts Quartettsatz c-moll und sein Quartett C-Dur op. 163 wurden vom Strub-Quartett und Erich Wilke mit großer Wärme gespielt. Dazu sang Heinrich Schlusnus in fein abgewogener Tongebung und in überlegener Deutung des geistigen Gehaltes sechs Lieder von Robert Schumann. Den Abschluß des Kammermusikfestes machte eine Aufführung der Oper „Fidelio“ unter der Leitung von Musikdirektor Gustav Classens, der durch die Mitwirkung von Viorica Ursuleac als Leonore und Torsten Ralf als Florestan ein besonderes Gepräge verliehen wurde. Als künstlerische Leistung war diese Aufführung ein würdiger Ausklang der Tage.

Das Volkstümliche Beethovenfest der Stadt Bonn, das unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels stattfand, ließ das symphonische Schaffen Beethovens in weitem Maße Gestalt werden. Als glücklichen Auftakt mag man die Enthüllung einer von Professor Max Lange, München, geschaffenen Büste ansehen, die, eine Stiftung von Reichsminister Dr. Frick, dauernde Aufstellung in der Beethovenhalle fand. Das erste der sechs Symphoniekonzerte, das unter der Leitung von Max Fiedler stand und bei dem Elly Ney als Solistin mitwirkte, erbrachte die vierte und fünfte Symphonie und das Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58. Es erwies sich da die erstaunliche Kraft, mit der Max Fiedler trotz seines Alters das Orchester führt, und die aus tiefster Kenntnis des Beethovenschen Schaffens resultierende Fähigkeit, die Werke in vollster Klarheit und letzter Erfassung des Inhaltes Klang werden zu lassen. Die kraftvolle und empfindungsstarke Darstellung des Klavierkonzertes durch Elly Ney gab dem Konzert eine besondere Note.

Interessant war der zweite Abend, der Fritz Zaun als Dirigenten und Max Pauer als Solist vorsah. Beide standen sich als künstlerische Persönlichkeiten verschiedenster Prägung gegenüber. Fritz Zaun bot die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und die siebente Symphonie in äußerst temperamentvoller Art, während Max Pauer das Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 in feinster Durchsichtigkeit und genauester Präzision spielte.

Die Leitung des dritten Konzertes hatte der städtische Musikdirektor Gustav Classens übernommen. Bei dieser Gelegenheit war auch zum ersten Mal der städtische Gesangverein zur Mitwirkung herangezogen. Gespielt wurden die erste und achte Symphonie und das Violinkonzert, für das als Solist Helmut Zernick gewon-

nen war. Dazu sang der Chor das nach Goetheschen Texten komponierte Chorwerk „Meeresstille und glückliche Fahrt". Das musikalische Ergebnis dieses Konzertes verdient alles Lob, vor allem wegen der wohldurchdachten Darstellung der Symphonien, die nichts von ihrer Leichtigkeit einbüßten und der prachtvollen Wiedergabe des Violinkonzertes durch Helmut Zernick.

Wieder fanden sich zur vierten Veranstaltung Fritz Zaun und Max Pauer zusammen. Diesmal aber war der Eindruck ein geschlossenerer, insofern als Zaun diesmal zu einer mehr innerlichen Gestaltung kam. So paßte sich seine Wiedergabe der zweiten und sechsten Symphonie eher der objektiven Interpretation des Klavierkonzertes Nr. 3 c-moll op. 37 an, in dem Pauer lediglich Beethovens Geist sprechen lassen wollte und seine Persönlichkeit so weit wie möglich in den Hintergrund treten ließ.

Auch in den Zusammenhang dieser Musiktage war eine „Fidelio"-Aufführung unter Classens' Leitung eingeschaltet, in der Ruth Jost-Arden als Leonore und Josef Janko als Florestan mitwirkten.

Im fünften Symphoniekonzert kamen unter der Leitung von Max Fiedler die „Egmont"-Ouverture, die dritte Symphonie und das Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 zur Aufführung. Zu Fiedler gesellte sich auch hier Elly Ney als Solistin. Beide Künstler hinterließen in der Wiedergabe der Werke wiederum einen nachhaltigen Eindruck.

Lediglich die neunte Symphonie bildete im letzten Konzert den Ausklang unter der Leitung von Gustav Classens. In Ria Ginster, Gertrude Pitzinger, Heinz Marten und Rudolf Watzke war zu dieser Gelegenheit ein ausgezeichnetes Quartett gewonnen, das wesentlich den Gesamteindruck der Aufführung bestimmte. Die Leistungen des Städtischen Orchesters und des Städtischen Gesangvereins müssen in gleicher Weise rühmlichst hervorgehoben werden. Das künstlerische Ergebnis beider Feste aber darf die Veranstalter mit voller Befriedigung erfüllen.

Alfred Becker

DAS BEETHOVENFEST DER HJ IN WILDBAD

Das Kulturamt der Reichsjugendführung veranstaltete in Wildbad ein Beethoven-Fest. Damit stellte die Hitler-Jugend zum ersten Male in geschlossenem Rahmen das Schaffen eines einzigen Meisters heraus. Es ist gewiß kein Zufall, daß die Wahl gerade auf Beethoven fiel, dessen heroische Lebensauffassung in seinem Werk unmittelbaren Ausdruck gefunden hat. Ihm muß sich die nationalsozialistische Jugend besonders verbunden fühlen.

Sämtliche Symphonien, mit Ausnahme der Neunten, 5 Ouvertüren, 3 Klavierkonzerte, die beiden Romanzen und das Konzert für Violine und Orchester, 2 Klaviertrios und eine Cellosonate kamen vor Angehörigen der HJ und des BDM, vorwiegend aus dem Gebiet und Obergau Württemberg, der auch das Fest organisatorisch trug, in neun auf drei Tage verteilten Konzerten zur Aufführung. In jedem Konzert wurden zwar durchschnittlich nur zwei Werke zu Gehör gebracht, die Fülle des Gebotenen stellte aber dennoch an die Aufnahmefähigkeit der jugendlichen Zuhörer hohe Ansprüche. Hierin lag das Wagnis für das Gelingen des Festes. Wer jedoch selbst miterlebte, wie Aufführende und Zuhörer immer mehr zu einer Einheit verschmolzen, wie die Anteilnahme an den musikalischen Darbietungen wuchs, wie sich der Beifall am Ende des letzten Konzertes zum jubelnden Dank für die Mitwirkenden steigerte, der sah das Vertrauen glänzend gerechtfertigt. Gewiß, manche Einzelheiten gingen verloren, vieles wurde überwiegend gefühlsmäßig aufgenommen, als Gesamtergebnis aber dürfte wohl in allen Teilnehmern die Persönlichkeit und das Schaffen Beethovens unverlierbarer Besitz geworden sein.

Dieser Gewinn ist für unsere Musikkultur von kaum zu überschätzender Bedeutung; denn der Zuhörerkreis setzte sich nicht nur aus Musikreferenten der einzelnen HJ- und BDM-Gliederungen zusammen, sondern es erlebten auch zahlreiche „Laien" das Fest, die von sich aus kaum dazu gekommen wären. Da auch für die künftigen Jahre derartige Feiern geplant sind, dürfte sich diese musikalische Aufbauarbeit in Bälde auf weiteste Volkskreise auswirken.

Dabei ist Folgendes wichtig: die frühere Jugendmusikbewegung hatte sich bisher allzu ausschließlich einer bestimmten Stilrichtung innerhalb der deutschen Musik angenommen. Was zunächst zwingende Notwendigkeit war, wurde

im Laufe der Entwicklung Einseitigkeit. Die Wahl Beethovens, dessen Schaffen jener Bewegung zum mindesten sehr fern stand, beweist, daß die Hitler-Jugend nicht nur ein Erbe übernehmen, sondern sich ihr eigenes musikalisches Bild schaffen will. Wie die Werke der aus ihren Reihen hervorgegangenen Komponisten (z. B. H. Spitta, G. Maaß u. a.) zeigen, ist der Kulturwille der HJ auf einen Ausgleich der verschiedenen Stile gerichtet. Dies bannt zugleich die Gefahr erneuter Einseitigkeit: der Jugend soll die Gesamtheit der deutschen Musik nahegebracht werden.

Mit der Gestaltung des Wildbader Festes beschritt die Hitler-Jugend ebenfalls neue Wege, um von dem üblichen Musikfest-Betrieb wegzukommen. Gerade bei Beethoven'scher Musik ist dies nicht ganz leicht, da hier Aufführende und Zuhörer zwangsläufig zwei Gruppen bilden, deren aktiv gestaltende bzw. passiv hinnehmende Haltung nicht ohne weiteres überbrückt werden kann. In Wildbad wurde dieses Ziel durch eine Reihe glücklicher Umstände nahezu erreicht. Der Zuhörerkreis bestand aus einer innerlich gleichgerichteten Gemeinschaft, die durch ihre Aufgeschlossenheit dem Grundthema „Beethoven" gegenüber schnell die Verbindung zu den Mitwirkenden fand. Dies wurde erleichtert durch den gemeinsamen Gesang zweier Lieder (Opferlied und „Die Himmel rühmen"). Ausschlaggebend war aber, daß Kapellmeister A. Haelßig, der musikalische Leiter des Festes, und Elly Ney, die Hauptsolistin, sich durch das gesprochene Wort unmittelbar an ihr jugendliches Publikum wandten: Haelßig, indem er vor jedem Konzert eine Einleitung gab, — nicht durch Formalanalysen oder Inhaltsdeutungen, sondern dadurch, daß er die (meist in der Reihenfolge der Entstehungszeit zur Aufführung gelangenden) Werke mit Beethovens Leben in Beziehung zu setzen suchte, wobei er den Meister selbst durch Briefe und Tagebuchnotizen oder Zeitgenossen durch Äußerungen über ihn sprechen ließ. E. Ney las das Heiligenstädter Testament und gab nach der 5. Symphonie in einer Ansprache ein mitreißendes Bekenntnis zu Beethoven.

Durch diese lebendige Beziehung zwischen den beiden Gruppen entstand bald eine Atmosphäre, die einerseits die Aufnahmefähigkeit und Begeisterung der Zuhörer steigerte, die aber andererseits auch spürbar die mitwirkenden Musiker trug. Die anfängliche Befangenheit des Orchesters, die sich noch in der ersten Symphonie hemmend auswirkte, wich bald einer ausgeglichenen Leistungsfähigkeit. Im übrigen sollen keine Einzelheiten kritisiert werden: entscheidend war, daß es sämtlichen Mitwirkenden gelang, die Werke Beethovens in einer Weise wiederzugeben, daß ein werkgerechtes Gesamtbild seines Schaffens entstand. Das Hauptverdienst kommt dabei A. Haelßig zu, der sich als überzeugender Interpret Beethoven'scher Musik und als guter Orchesterleiter erwies. Hervorzuheben ist auch das Wildbader Kurorchester (es spielt im Winter im Heilbronner Stadttheater), das neben den regelmäßigen Kurkonzerten das Fest vorzubereiten hatte, und das dennoch die starke Beanspruchung dieser drei Tage durchhielt. Das Elly-Ney-Trio spielte mit gewohnter Meisterschaft, alle drei Mitglieder wirkten auch als Solisten mit (besonders eindrucksvoll L. Hoelscher mit der Cellosonate), die beiden Romanzen spielte A. Wendling.

In der Eröffnungsfeier sprachen Obergebietsführer Cerff als Chef des Kulturamtes der Reichsjugendführung und Gebietsführer Sundermann als Leiter des veranstaltenden Gaues. In einem Schlußwort gab der Musikreferent der Reichsjugendführung W. Stumme dem Dank aller Teilnehmer für das große Erlebnis Ausdruck. Mit dem Fest aber bewies die RJF, daß es ihr mit der Vertiefung der Jugendmusikkultur heiliger Ernst ist. Alfred Quellmalz

MUSIK UND TANZ BEI DER VIERTEN REICHSTAGUNG DER NS.-GEMEINSCHAFT „KRAFT DURCH FREUDE" IN HAMBURG

Wie oft haben wir dem letzten Satz von Beethovens Neunter Symphonie gelauscht; wie sehr haben wir ihrer Deutung durch Richard Wagner zugestimmt und mit seinem Hinweis auf ein Goethe-Wort gefühlt: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß" — wie mitjubelnd aber auch verspürt, was der Deuter zum Schlußchor sagt: „Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt

das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht." — „Freude heißt die starke Feder in der ewigen Natur. Freude, Freude treibt die Räder in der großen Weltenuhr ... Alle Menschen werden Brüder, wo ihr sanfter Flügel weilt": so empfand der heldenhafteste Dichter, der 1785 diese Verse niederschrieb. — Anderthalb Jahrhunderte später erst wurde Schillers Wort wahr gemacht, wurde den Deutschen „Kraft durch Freude" gegeben. Dr. Robert Ley faßte den Sinn seiner ihm vom Führer zugewiesenen Arbeit dahin zusammen, daß „Menschen, die lachen und sich freuen, viel mehr leisten als Menschen, die in hoffnungsloser Niedergeschlagenheit keinen Willen und keine Energie mehr haben". Ihm ist „KdF die kürzeste Formel, auf die sich der Nationalsozialismus für die breite Masse bringen läßt", und er hat früher schon wiederholt ausgesprochen, daß „Kriege nicht mehr möglich sein werden, wenn die Völker der Erde einmal die Lebensfreude in den Mittelpunkt ihres Denkens stellen werden."

Statt vieler Reden Taten sprechen zu lassen, Jahr für Jahr in einer „Leistungsschau" Rechenschaft abzulegen und aufzuzeigen, was weiter geschaffen und geschafft werden soll, ist Zweck und Aufgabe der Hamburger Reichstagungen, deren vierte vom 9. bis 12. Juni abgehalten wurde. Mit einem Presse-Empfang auf dem wunderschönen Urlauberschiff „Wilhelm Gustloff" war sie eingeleitet worden — mit einer Meereszauber-Musik wurde sie beziehungsvoll eröffnet. In der Musikhalle an dem Platz, den das dankbare Hamburg nach unserem unvergessenen und unvergeßlichen Karl Muck benannt hat, erklang die Oberon-Ouvertüre, und der trefflichen Musikerschar, die sie spielte, begegneten wir tags darauf in ganz anderer Umgebung wieder. Aufgabe dieses von Franz Adam und Erich Kloß, seinem auch als Pianist tätigen Vertreter, geleiteten NS-Reichs-Symphonie-Orchesters ist es, die „holde Kunst" in alle Gaue des Reiches hinauszutragen zu denen, die erst dafür gewonnen, die damit vertraut gemacht werden sollen und entweder keine anderen Möglichkeiten dazu haben, weil in ihren Wohnorten keine großen Instrumentalkörper vorhanden sind — oder aber, weit wichtiger noch, mitten in ihren Betrieben, an der Stätte also, die ihnen nun einmal die vertrauteste ist und sein muß, von Zeit zu Zeit solche Entspannung als wahrhaft anregende schöpferische Pause erleben sollen. Zu dem Zweck fährt das 90 Mann starke Orchester (mit 16 ersten, 14 zweiten Geigen, 12 Bratschen, 10 Celli, 8 Bassen und normaler Holz- und Blech-Besetzung) auf eigenen Autobussen (3 Personen-, 1 Instrumenten-, 1 Gepäck-Wagen) in jedem Jahr rund 50000 km durch Deutschland und gibt alljährlich 210 Konzerte: neben der Probenarbeit gewiß eine gewaltige Leistung in 365 Tagen. Und es gibt nun nicht etwa nur leichte Unterhaltungsmusik, die auch sonst oft genug an die Hörer herankommt. Nein: höhere Ansprüche werden gestellt und erfüllt; das bewies ein Werkkonzert in der Hamburger Hochbahn-Wagenbauanstalt, Falkenried: Erster Satz aus Beethovens Fünfter (C-moll), Violinkonzert von Brahms, Meistersinger-Vorspiel — dann, mit einem Gruß an unsere rückgewonnene Ostmark, schwungvoll gespielt der Kaiser-Walzer, der Kaiserjäger-Marsch und hinreißend der Radetzky-Marsch. Eine Freude, zu sehen, wie das alles von der nach Tausenden zählenden Belegschaft aufgenommen wurde; Freude auch für die Musiker, es zu spüren und daraus immer neuen Ansporn zur Hergabe des Besten zu empfinden: wiederum „Kraft durch Freude"! Kein Laut störte die andächtige Stille in der Riesenhalle, die sonst von Arbeitsgeräuschen erfüllt ist; ein Blick auf die links einmündenden Geleise voller bereitstehender Wagen erinnerte an ihren eigentlichen Zweck. Und ein Gang durch die an der rechten Seite aufgebaute 1750. Werk-Kunstausstellung von Bildern, Graphiken, Plastiken, Keramiken zeigte, wie auch sonst künstlerische Arbeit unmittelbar an die Schaffenden herangebracht, ihnen damit vertrauter gemacht wird als wenn sie an irgend einem zeitlich begrenzten Vormittag zum Besuch öffentlicher Ausstellungen aufgefordert würden. Regt jedes Werk bildender Kunst irgendwie zum Wunsch nach eigenem Versuchen an und macht damit den erst bloß aufnehmenden Menschen zum aktiv Schaffenden, so gilt das in viel höherem Maße noch von der Musik. Nicht nötig, besonders zu betonen, wie unzählig viele Betriebskapellen, Laienorchester, Musikvereinigungen, Chorgruppen dem einzelnen Möglichkeiten zum Zusammenspiel schaffen. „Unser Er-

folg ist unser Beweis!" könnten sie — mit einem Wort Robert Leys — auch über diese in der Freizeit zur Erholung betriebene Kunstübung schreiben. Der Festabend „Volk spielt fürs Volk" in der Hanseatenhalle wurde getragen vom Festorchester der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" unter Pg. Nowottny, in dessen beschwingender und doch fest zupackender Hand die musikalische Gesamtleitung lag; ihm unterstand weiter ein Chor von Werkscharmännern und Werkfrauen, mit dem er einleitend Vorspiel und Lied aus Heinrich Spittas Kantate „Von der Arbeit" zu Gehör brachte. Dann aber lösten sich mit dem Hauptorchester die verschiedenen anderen Kapellen ab, die aus Oberbayern, aus Baden, aus Württemberg mitgekommen waren; es zog — auch im Festzug des nächsten Tages — ein an die 50 Bläser starkes Knabenorchester aus Norwegen auf: ergreifend der Augenblick, in dem diese ernst dreinschauenden Jungen sich am Sonntag vor der Ehrentribüne aufbauten und glockenrein unsere beiden Hymnen spielten! — An jenem Abend nun in der Hanseatenhalle zeigte sich Volkslust und Volkskunst im Tanze. Anders als am Tage vorher, der ausländische Volksgruppen in bunter Reihe vorgestellt hatte, war nun ein einheitlicher Gedanke durchgeführt: die Arbeit sollte in Lied, Spiel und Tanz geschildert werden, und so gab es nach einem Auftakt bayrischer und badischer „Peitschenknaller" einen schwäbischen Schäfertanz, einen oberbayrischen Holzhackertanz, ein von den Gauen Niederdonau und Oberbayern gemeinsam gestaltetes „Mühlradl", in dem Naturerleben und Müllerarbeit tänzerische Formung fanden; es gab einen schlesischen Spinnradeltanz und einen von zwei Württemberger Gruppen ausgezeichnet präzis aufgeführten Webertanz, der den ganzen Arbeitsvorgang am Webstuhl anschaulich werden ließ. Es gab dazwischen einen lustigen „Steckentanz" von Männern, den nachher die kleinen Buben getreulichst nachtanzten, und es gab einen „Drei-Steirer", den Grazer junge Menschen so schön und anmutig ausführten, wie sie aussahen: zu einer Weise, die an deutsche Tänze unserer großen Meister, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, gemahnte und wieder einmal erwies, wie eng Volks- und Kunstmusik zusammengehören, wie die eine aus der andern reichste Anregung findet. Und es gab einen Reichenhaller Kronentanz der Kinder, gab Singetänze aus Waldsassen, gab die alten lieben Formen eines Amboß-Schottischen aus dem Weser-Ems-Land, eines Finkenwärder Tanzes „O Hannes wat'n Hout" und eines Föhringer Kontra. Dankbar gedachten wir dabei der bahnbrechenden Arbeit, die seit nun dreißig Jahren gerade in Hamburg von den Geestländer Tanzkreisen unter Julius Blaschke und Anna Helms geleistet worden und in vielen Bänden mit sorgsam aufgezeichneten und figürlich beschriebenen Volkstänzen niedergelegt und festgehalten ist.[1] —

Zusammenfassung unter einheitlichen Grundgedanken zeigte gegenüber früheren bunt durcheinander gehenden Schau-Folgen diesmal auch der sonntägliche Festzug, dessen künstlerische Gesamtleitung Benno von Arent hatte. Was er an Farbenpracht und sinnvoller Kostümgestaltung geschaffen, wie er auch die Symbole des Dritten Reiches in zwei großen Gruppen von Rittern, Standartenträgern, Frauen und Kindern künstlerisch verwendet hat, bedürfte einer eingehenden und bilderreichen Sonderschilderung. Die Leser der „Musikkultur" geht in erster Linie wieder das Musikalische an. Da wäre dann zu erzählen, daß eine ganze große Gruppe gleich zu Anfang des Zuges die Musik verkörpern sollte: Männer und Frauen mit Volksmusikinstrumenten, Geigen, Lauten aller Größen schritten voran, ein gewaltig starker Chor in Trachten der Meistersingerzeit folgte ihnen mit dem Gesange eines alten Maien-Liedes; Harfen und eine Riesenorgel als Symbole der Polyhymnia machten den Beschluß dieses Trupps. Dann aber erschienen unter den Gruppen der „darstellenden Kunst" noch einmal Oper und Operette: diese durch Paul Linckes „Frau Luna" mit Mond-Expreß angedeutet, jene durch einen Aufzug der Zünfte und unsern guten alten Fritz Kothner mit dem Meistersinger-Banner vor einem Wagen, auf den nach alter Gepflogenheit Dekorationsteile aufgebaut waren: das Haus des Hans Sachs, der vor der Türe saß, und Pogners stattlichere Nachbarwohnung nebst Evchen und Walther Stolzing. Vielleicht ließe sich hierfür künftig noch eine glücklichere Lösung finden.

[1] „Geestländer Tänze" bei Teubner, acht Hefte „Bunte Tänze aus acht Jahrhunderten" und „Weihetänze" bei Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Was der Märchenoper mit dem Pfefferkuchenhäusel aus „Hänsel und Gretel" glückt, ist für ein Wagner-Werk nicht ebenso gut zu machen. Und wenn etwa aus dem Hexenhause eine Stimme herausklänge und fragte: „Knusper knusper knäuschen, wer knabbert an meinem Häuschen?", so würde das als guter Einfall hingenommen werden, während die aus den Meistersingerhäusern ertönende Schallplatte mit dem Meistersinger-Vorspiel weniger erfreulich war. — Daß auch dem Tanz sein Recht in diesem Zuge wurde, versteht sich von selbst: nicht nur durch eine besondere Gruppe, die modernere Tanzbestrebungen im Sinne Medaus in Gegensatz zum rosa-gazenen Ballet-Wagen brachte, sondern auch als lebendige Beispielreihe gegenwärtiger Volkstänze der ausländischen Gäste wurde gezeigt, was auf diesem volkstümlichsten Gebiet der Fest- und Feierabend-Gestaltung geleistet wird. Da muß nun gegenüber früheren Veranstaltungen, vor allem gegenüber dem „Weltkongreß für Freizeit und Erholung" vom Jahre 1936, festgestellt werden, daß die deutsche Volkstanz-Pflege in zielbewußter Aufbau-Arbeit zu sehr beträchtlichen Fortschritten geführt hat, während die ausländischen Gruppen nicht weitergekommen sind, ja, teilweise erheblich matter wirkten als damals. Hier liegt nicht die Gefahr vor, daß der Beurteiler sich täuscht und Vergangenes in rosigerem Scheine sieht als Gegenwärtiges. Er hat ein sicheres Kontrollmittel zum Nachprüfen an der Hand: denn er durfte damals an der ton-filmischen Festhaltung der hervorragendsten Tanzbeispiele mitwirken. Der Farben-Ton-Film „Die Kunst, vergnügt zu sein" (Ufa) bringt — mit einem „scherzhaft" gestalteten, aber nicht sehr geglückten und auch von sachlichen Irrtümern nicht freien Text von Kiaulen — das Ergebnis dieser Aufnahmen und läßt zum Beispiel erkennen, daß die Bulgaren damals mit einer viel ausdrucksstärkeren „Ratschenitza" hinrissen, während sie heuer ziemlich kalt ließen. Er bringt weiter neben charakteristischen Melodien auch besonders beachtliche Instrumente zu Gesicht und zu Gehör, die unsere besondere Beachtung verdienen. Da waren alle Arten von Dudelsäcken vertreten, am eigenartigsten die von den Irländern zu einem 500 Jahre alten Hornpipe-Step-Dance benutzte „Uillanni-Pipe", die nur zwanzig Iren zu spielen wissen: das Instrument wird nicht mit dem Munde angeblasen, sondern die mit einem Blasebalg zwischen Leib und Arm eingepumpte Luft wird durch die verschiedenen Klappen des Ansatzrohres hinausgelassen. Ähnliche Instrumente führten diesmal französische Gruppen mit, bliesen sie aber nicht; und da ihre Dudelsäcke zudem mit rotem Sammet überzogen waren, wirkten sie mehr wie Prunk- und Zierstücke denn wie Gebrauchsinstrumente. Damals wie diesmal hatten diese Franzosen auch die uns in Deutschland wohlbekannten alten Radleiern. Damals aber hörten wir von den Rumänen noch die uralte Pansflöte mit ihrem durchdringend schrillen Ton, freuten uns auch an der gepflegten Singekultur einfacher rumänischer Bauern in ihren mehrstimmigen A-capella-Chören; damals hatten wir unseren besonderen Spaß am unbekümmerten Drauflosspielen der drei Bulgaren, bei dem Trompete, Klarinette und Handtrommel durchaus ihre eigenen Wege gingen und sich nur hin und wieder auf einer Fermate trafen ... Diesmal schien alles geglätteter. Den Rumänen spielten Zigeuner in Zivil auf, die sogar das Cymbal mitgebracht hatten; die lebendig anteilnehmende Mit-Tanzerei der Harmonikaspieler aus der Vendée fehlte; kurzum: eine (falsch verstandene) „Kultur, die alle Welt beleckt, hat auf die Tänze sich erstreckt" und ihnen viel von ihrer Ursprünglichkeit genommen. Das feststellen, heißt nicht: unfreundlich gegen fremde Gäste sein, sondern: dem Wunsche Ausdruck geben, daß sie zu ihrer und zu unserer Freude wieder zu der alten echteren Form der Darbietungen zurückkehren möchten, die zum Teil wohl eine Personenfrage sein mag.

Daß die gesamte Veranstaltung einen gewaltigen Eindruck machte und letzte Zweifler von der Größe der Leistung der NS.-Gemeinschaft KdF überzeugt haben muß, darf immer wieder stärkstens betont werden. Das alle einheitlich in rot, weiß, gold gehaltenen Ausschmückungen der Festsäle und Hallen immer wieder beherrschende Symbol des Sonnenrades mit seinen rund ausschwingenden Linien verkörpert so recht den Schwung, der von allem ausgeht, was hier geplant und geleistet und gezeigt ward. So verspürte auch der Chronist dieser vierten Reichstagung immer wieder neue „Kraft durch Freude", die ihn zu selbständigen Programm-Erweiterungen trieb: am Tage des Presseempfanges

eilte er vom „Wilhelm Gustloff" und von der an diesem einen Nachmittag unter lichtfleckigem Wolkenhimmel fast stürmisch anmutenden Elbe an die Pegnitz und sah und hörte wenigstens noch den dritten Akt der „Meistersinger" in der Hamburger Staatsoper. In einer Aufführung, die — wie immer an dieser Stelle — den Grundgedanken Richard Wagners erfühlte und erfüllte: „Los von der ‚Oper'!" Das Musikalische — unter liebevollster Leitung durch Eugen Jochum — versteht sich hier immer von selbst. Das Dramatische aber wird in einer beispielhaften und nur an wenigen anderen Bühnen ähnlich lebendigen Art zum Ausdruck gebracht. Noch nie habe ich die Szene, in der Walther dem Freund Sachs das Traumlied in die Feder diktiert, so kammerspielartig-echt gesehen wie hier, wenn der Junker ganz dicht an den Stuhl des Meisters herantritt und aus besinnlichstem Nachdenken heraus erst ganz leise und zögernd einsetzt, bis er selber von seinen Gesichten fortgerissen wird und zu vollstem Ausdruck kommt. Noch nie habe ich eine Eva so durchdrungen von dem Gefühl gesehen, daß ihre nicht nur kindliche Liebe zu einem großen Teil doch dem Hans Sachs gehört und daß sie die Seine geworden wäre, wenn eben nicht eine stärkere Macht, wenn nicht die Gewißheit, den „Richtigeren" gefunden zu haben, sie von ihm weg weg zu Stolzing zwänge. Wie die aus Berliner Staatsoper-Jahren noch sehr gut bekannte und in Hamburg zu schönster Reife herangewachsene Hertha Faust das spielte, nein: lebte, wie sie es in zwei wundervolle Bewegungen zu Sachs und zu Walther hin auszuprägen vermochte, das war ebenso beglückendes Erlebnis wie jene Traumliedgestaltung durch den jungen Heldentenor Joachim Sattler, den Siegfried Wagner entdeckt und gebildet hat, und wie das Zusammenspiel beider mit dem Sachs Carl Kronenbergs. Und beglückend der Gedanke, daß auch solche Abende nicht mehr Vorrecht der Besitzenden und teuer Zahlenden sind, sondern durch KdF weitesten Kreisen der Werkschaffenden erschlossen werden: denn immer ist die Oper die meistbegehrte und meistgegebene Kunstgattung, zu der sich die Massen drängen; Beweis und Erfolg: daß beispielsmäßig die Berliner „Volksoper" Abend für Abend 99 Prozent ihrer Plätze an KdF-Besucher abgibt — anderwärts ist es ähnlich. Sehr hübsch übrigens, wie das aus einer riesigen Anschlagssäule in der Leistungsschau ersichtlich gemacht ward: da sind drei Modell-Theaterchen eingebaut, unter denen auch eben diese Berliner Volksoper gezeigt wird; aus dem getreulich nachgebildeten Zuschauerraum sieht man auf die Bühne, deren Vorhang sich fünfmal hebt und fünf Szenenbilder enthüllt: aus „Lohengrin", den „Lustigen Weibern", „Tiefland", „Troubadour" und „Madama Butterfly".

Zusammenfassend: nur ein Teilgebiet der KdF-Arbeit ließ sich hier beschreiben und belegen — es erweist, wie ernst auch auf musikalischem Gebiete die Forderung genommen wird, die „Kunst dem Volke" zu geben, wie sie volk-verbindend und klassengegensatz-überbrückend wirkt, wie sie Menschen froh und glücklich macht und damit zu Freude und Kraft bringt, die sich dann wieder in erhöhter Leistung auswirkt — dem Ganzen zum Heil. Denn — um mit Schiller zu schließen, wie mit Schiller begonnen ward —: „aus der Kräfte schön vereintem Streben erhebt sich wirkend erst das wahre Leben!"

Hans Lebede

FESTWOCHE FÜR DEUTSCHE CHORMUSIK IN FRANKFURT A. M.

Hundertjahrfeier des 1. deutschen Sängerfestes 1838 und der Mozart-Stiftung. Die Namen dreier fränkischer Städte stehen in der Geschichte des deutschen Männergesangs mit großen Buchstaben eingetragen: Frankfurt a. M., Würzburg und Nürnberg. In Frankfurt fand 1838 ein erstes „allgemeines" deutsches Sängerfest mit 354 auswärtigen Sängern statt. Sieben Jahre später strömten 1900 Sänger aus allen deutschen Gauen zum ersten „gesamtdeutschen" Sängerfest nach Würzburg. Und im Jahre 1861 war es Nürnberg, waren es 5300 Sänger und jenes geschichtlich gewordene Sängerfest, das die Gründung des „Deutschen Sängerbundes" zur Folge hatte.

Das Sängerfest in Frankfurt a. M. ist die erste Station auf diesem Wege. Mag die Zahl der Teilnehmer des Jahres 1838 im Zeitalter der Millionenaufmärsche gering erscheinen, wesentlich bleibt der weit vorausschauende Blick, der jene 354 Männer in Bewegung setzte. „Das Fest war erfüllt von den Ahnungen eines groß-

deutschen Sängerverbandes, einer Aufhebung der Trennung und Zerstückelung in einem Urvolk ...", so schreibt ein Zeitgenosse. Als die freudigen Tage verrauscht waren, wandten ihre bürgerlichen Veranstalter den Überschuß der Einkünfte an ein Unternehmen, das der Kultur dieser Stadt des Bürgertums Ehre macht. Sie gründeten die Mozart-Stiftung, die erste und älteste Einrichtung in Deutschland, die jungen Musikern die Vollendung ihrer kompositorischen Ausbildung ermöglichen will. „Jugendliche aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen ...", hieß es in der Stiftungssatzung. Das war der Geist des Festes, und er ging 1862 in die Koburger Satzungen des Deutschen Sängerbundes ein: „Durch die dem Liede innewohnende einigende Kraft will der Deutsche Sängerbund an seinem Teile die nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme stärken und an der Einheit und Macht des Vaterlandes mitarbeiten."

Der Deutsche Sängerbund hielt der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aufgetragenen politischen Sendung auch in der Zeit des Verfalls nach dem Untergang des zweiten Reiches die Treue, er blieb ein Bollwerk bewußten Deutschtums, eine Stätte, an der Musik von großen Teilen des Volkes nicht bloß gehört, sondern erarbeitet wurde. Darum übernahm der Nationalsozialismus die größte deutsche Sänger-Organisation mit ihren rund 800000 Sängern in das neue Reich. Darum grüßte der Führer persönlich auf dem 12. deutschen Sängerbundsfest in Breslau diese seine getreuen Verbündeten im In- und Ausland. Darum durfte auch die Frankfurter Sängerschaft ihre Hundertjahrfeier unter der Schirmherrschaft des Gauleiters, Reichsstatthalter Sprenger, halten. Darum eröffnete ein feierlicher Aufmarsch der Sänger inmitten der Gliederungen von Partei, Arbeitsdienst und Wehrmacht auf dem Römerberg die festliche Woche. Darum sprachen auf der Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung neben den Rednern des Sängerbundes je ein Vertreter des Gauleiters, Gaukulturwart **Konrad**, des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Präsidialrat **Ihlert**, des Oberbürgermeisters, Stadtrat **Keller**.

Dort, wo die Gesinnung nicht reformiert zu werden braucht, haben musikalische Reformen es verhältnismäßig leicht. Musikalisch war der Männerchor allerdings reformbedürftig. Der Sänger hatte sich daran gewöhnt, seine Stimme vom Klavier her eingepaukt zu bekommen, er liebte weiche, sextenseelige Melodien und wohlbehagliche Klänge, selbständige Stimmführung lehnte er ab, der Bruch nach der Seite zeitgenössischer Kunstmusik wie zu der aus dem Volk aufgebrochenen Singbewegung war ein erschreckender. Diese „Liedertafelei" ist in den letzten Jahren ausgekehrt worden. Heute **arbeitet** der Männerchor. Chorleiter, Komponist und Sänger haben wieder zueinander gefunden, und so halten zeitgenössisches Lied und zeitgenössische Kunstmusik Einzug auch im Männerchor.

Aus solcher Haltung wuchs die Hundertjahrfeier des Frankfurter Sängerkreises heraus. Sie ehrte die Geschichte nur symbolhaft in wenigen Werken und in einer im Haus Lichtenstein am Römerberg veranstalteten **Ausstellung**.[1] Das Ziel der Frankfurter Hundertjahr-Feier war ein im höheren Sinn geschichtliches. Die vereinigten Chöre brachten fast ausschließlich zeitgenössische Werke zu Gehör. Die Frankfurter Sänger feierten das Andenken an die Leistungen der Vergangenheit durch Leistungen für die Gegenwart und die Zukunft.

Musik ist im Männerchor von Anfang an nicht um ihrer selbst willen da, sondern wirkt mitten in gesellschaftliches Leben und politische Gesinnung hinein. Deshalb muß die Rückschau auf ein solches Fest der Sänger bei den Ausführenden beginnen. Frankfurt, die Stadt bürgerlichen Fleißes, ist auch die Stadt eines besonders reich blühenden Vereinswesens. 86 Sänger-Vereine waren an den Veranstaltungen beteiligt, davon 36 allein aus Frankfurt und seinen näheren Vororten, 50 aus der weiteren Umgebung, die bis in kleinste Dörfer erfaßt wird. Mehr als 4000 Sänger betraten die Bretter. Rund 60 Kompositionen, davon 14 größere Werke für Orchester, wurden vorgetragen. Die Zahlen sprechen für

[1] Die Geschichte des Frankfurter Männergesangs ist erst bis 1870 geschrieben, darüber hinaus nur für den „Frankfurter Liederkranz". Vgl. Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs, Hrsg. aus Anlaß der 60-Jahrfeier des Neebschen Männerchors Frankfurt a. M. (Kern & Birner) 1926; W. Flubrer: Der Frankfurter Liederkranz 1828—1928. Frankfurt a. M. (Voigt & Gleiber) 1928.

den Leistungswillen des Frankfurter Sängerkreises von selbst.
Der Chorgesang als rechte Gemeinschaftsarbeit lehrt die Beteiligten ihre wechselseitige Angewiesenheit aufeinander. Was wäre der Komponist ohne Sänger und ohne den selbstlosen Mittlerdienst des Chorleiters? Nur im Vorübergehen können einige Persönlichkeiten mit besonders ausgeprägten Leistungen genannt werden: Gustav Maerz, Fritz Gambke, Georg Jäger aus der älteren Generation, aus der jüngeren, meist ohne Taktstock leitenden Karl Diether und Anton Kinkel. Eine Schar guter Solisten war eingesetzt. Bei einer solchen Heerschau ordnet sich der schöpferische Antrieb des einzelnen Komponisten, so sehr er den lebendigen Augenblick beherrscht, dem Ganzen ein als bescheidenes Körnlein im weiten Erdreich. Eine Heerschau wie diese verdeutlicht vor allem die Zusammenhänge, die über das einzelne Werk hinausgreifen, sie legt einen Querschnitt durch die Gattungen und Formen und die stilistischen Schichten innerhalb der Chormusik unserer Tage.
Aus dem mehrstimmigen Chorlied sind Überbleibsel schlechter „Liedertafelei" noch nicht ganz verschwunden. Im „Weinlied" von Paul Geilsdorf begeisterten sich einige Vorstadtvereine an unechten Kommersbuchstimmungen. „In vino veritas", wo der Sänger der „launigen Narretei" von „Frau Leichtsinn" folgen möchte, vertonte Camillo Hildebrand entsprechend dem textlichen Schmarren. „Klaus von Hörde" im Satz von Georg Nellius ist eine der früher beliebten mark- und beinerschütternden Balladen. „Fünfhundert Morgen Himmelblau" und „Es geht nichts über die Gemütlichkeit" besingt derselbe Komponist mit der etwas gröhlenden Fröhlichkeit des Männerchors, wobei die Sänger zeigen, daß mühsam eingelernte „Feinheiten" des Vortrags endlich verstanden sind. Ähnlich maniriertes Singen verdarb die ersichtlich viel zeitnäheren Chöre von Otto Siegl, „Musik" und „Mohn". Überhaupt die Fröhlichkeit im Männerchor! Wo sie in Fahrt kommt, entsteht mit Bestimmtheit ein dröhnender Marsch, etwa wenn Victor Clariß Czajaneck seine Sänger „Jung und froh" sein läßt; auf den Hörer wirkt das nach wie vor unbegrenzt. Bedenklicher wird die Sache, wenn Johannes Händel das politische Erleben unserer Tage, „Mit Fackeln und mit Fahnen", „Volk auf dem Weg", „Ein deutsches Lied" in gut gemeinter, doch eben alter Männerchorweise anpreist. Der „Bodenseezyklus" von Eberhard Ludwig Wittmer ist gewiß eine sehr saubere und im Sinne des Kaiserliederbuchs ausdrucksvolle Komposition, zudem kam ihr die vorzügliche Wiedergabe unter Fritz Gambke zugute. Dennoch bleibt auch in solchem Falle eine unbefriedigte Frage zurück. Abgesehen davon, daß die Mittel zu spät kommen, läßt sich heute kaum noch rechtfertigen, lyrische Dichtungen mit ganz persönlichen Stimmungen einem Chor in den Mund zu legen.
Im ganzen gesehen, betreffen diese Ausstellungen erfreulicherweise nur noch Reste. Oft genug mögen die alten Mittel der einzige Weg sein, an die Sänger wenigstens eine neue Gesinnung heranzuführen. Indessen geht das zeitgenössische Chorlied längst seinen eigenen Weg. Es vollzieht Geschmacksveränderungen von einer Allgemeingültigkeit und Selbstverständlichkeit, die auf nicht sehr vielen anderen Gebieten zeitgenössischer Musik ihresgleichen haben. Befruchtet von der alten Chorkunst wurde der Klang reiner und härter, die Stimmen verlaufen selbständig mit eigenem melodischem Gesicht, die Frage: „akkordisch oder polyphon?" ist zugunsten der höheren Einheit beider Elemente entschieden, ein hochstehendes Handwerk sichert die Tüchtigkeit auch der durchschnittlichen Leistung. Gerade ein so fester Grund trägt vielgestaltige Werke. Die Chöre von Friedrich Welter, „Wir wollen mehr", „Nach Ostland" „Es dunkelt schon in der Heide" machen den Schwung ihrer politischen Gesinnung mit sextenreicher Melodik volkstümlich, ohne bloß billig zu wirken. Walter Reins „Junggesellen" greifen die derb-gesunden Rundgesänge des Barock auf. Die erste der drei „Hymnen deutscher Erde" von Hugo Hermann, „Mutter Erde", gibt ein Muster neuzeitlichen Choralsatzes, die beiden anderen, „Zwei Erden", „Heimgang", erreichen einen sangbaren chorischen Liedstil. Hieran sind das „Abendlied" von Armin Knab und das „Erntedanklied der Deutschen" von Clemens von Droste anzuschließen. Bruno Stürmer erfindet für das „Bauernbegängnis" einen eindringlichen Trauermarsch über

schreitenden Bässen; „Ein deutsches Lied“ des gleichen Komponisten bestreitet die Aufgaben des Vaterlandsliedes mit einfachsten, jedoch geschmackvollen Mitteln. „Pförtners Morgenlied“, eine weitere Komposition von Paul Geilsdorf, und „Nacht, du nahst“ von Franz Dahlke halten die Höhe gediegenen Handwerks, neigen allerdings schon der reicheren motettischen Form zu. Willy Sendt schöpft in einem Zwiegesang zwischen Solo-Sopran und Männerchor das alte Lied vom „Schnitter Tod“ wundervoll aus, einer der wenigen Fälle, wo das neuere Chorlied das Einzelmenschliche ergreifend ausspricht, ohne sentimental zu werden. Ein kleines Kabinettstück ist das heitere Madrigal „Pan an die Sterne“ von Rudolf Pehm, frisch erfunden, humorvoll deklamiert, mit einem köstlichen „Rund herum“ über polternden Bässen zum Schluß.

Das Chorlied wächst noch aus den Bedingtheiten des Vereins, einer begrenzten Gruppe Gleichgesinnter. Der Verein als musikalische Gesellschaftsform entstand in der mittleren Stadt — die moderne Großstadt mit ihrer massenhaften Bevölkerung stellt das chorische Singen vor Aufgaben, die den Rahmen des Chorlieds sprengen. Frohsinn, Eintracht, Heiterkeit, Freundschaft, jene Tugenden, die die Männer-Gesangvereine noch heute im Titel führen, reichen für den Zusammenschluß der Masse unter gemeinsame Ziele nicht aus. Wohl aber können die Tugenden der Wehrhaftigkeit, Schwert und Eisen, Soldatentum, die Liebe zum Vaterland auch im größten Kreise gepriesen werden, die Leistungen der handarbeitenden Stände, Arbeiter und Bauern, gehen alle an, ebenso die naturhaften Vorgänge des Jahreskreises, Erntedank, Erde, Sonne. Das sind die Stoffe des mehrstimmigen Zeitlieds der Massen, der neuesten Form des Chorlieds. Mit der Zahl der Sänger wächst die Schwerfälligkeit des Apparats. Der musikalische Satz bedarf einfacher Technik, um ausführbar zu sein. Die breite Gemeinschaftswirkung entsteht, wenn die Aufgabe starr, monumental, blockhaft, unerschütterlich hingestellt wird, einstimmige Leitzeilen bringen sie auf knappste Fassung, Quint- und Quartklänge, harte klangliche Reibungen hämmern sie ein, kurze, geringstimmige Kanons tun den Zwang der Nachahmung hinzu. Die Neigung zur Einfachheit bei großen Ausmaßen, zur Starrheit bis zur Schablone, zum Plakathaften ist unverkennbar und durch die Lebensform geboten.

Das Frankfurter Sängerfest gab das Zeitlied in musterhaften Beispielen und vollbrachte damit eine für die Gegenwart besonders wichtige Leistung. Durch wirkungsvollen Wechsel von Nachahmung und blockhaften Akkorden prägt sich der „Spruch“: „Eisen hat dir Gott gegeben“ in der Vertonung durch August von Othegraven dem Hörer nachdrücklich ein, obwohl er von einem Vertreter der ältesten heute lebenden Generation stammt. Auch Heinrich Kaspar Schmid, nicht mehr der Jüngsten einer, legte den weiten Weg vom neuromantischen Männerchor zum Zeitlied zurück. „Waldeinsamkeit“ handelt von „Wodans gewaltigen Zeiten“ im üblichen Satz von ehedem. Aber der Zyklus „Von deutscher Art“ findet für die Fabrikarbeiter den stählernen Rhythmus ihrer Arbeit, für das Drescherlied den Schritt des mit schweren Sohlen gestampften Ländlers, für den Preis des Schöpfers den hymnischen Schwung, der die Masse fortreißt, wenn auch die Texte nicht schlicht genug und mit unnötigen Flickworten durchsetzt sind und die musikalische Erfindung etwas überlaut und zu wenig plastisch gerät. Der Gefahr plakathaften Übermaßes erliegt Hans Lang in zwei 9- und 12stimmigen Chören. Hier entsteht besonders im „Ackersegen“ nach Worten des Matthias Claudius, die von einem still lauschenden Ich empfunden sind, ein krasses Mißverhältnis zwischen Inhalt und Aufgebot an Mitteln und Menschen. Hermann Erpf dagegen wählt die Texte für seine „Kantate der drei Stände“, Arbeiter, Soldaten, Siedler äußerst geschickt und erzielt unter sparsamer Hinzuziehung von Instrumenten Fassungen, die aus großem Wissen um die Vorzüge und Grenzen des Zeitlieds stammen. Der „Gesang des Sämanns“ von Hermann Grabner steht diesem Stil nahe, bewegt sich allerdings in sehr gediegener abschnittweiser Durchimitation auf die Motette zu.

Beim feierlichen Preis des Schöpfers oder der Sonne als Sinnbild des Guten und Erhabenen weitet sich das Zeitlied zur hymnischen Kantate, ohne daß sich an der musikalischen Haltung etwas Wesentliches ändert; das große Aufgebot an Sängern neigt ohnehin zur Ver-

breiterung. Anlaß zu dieser Form ist mit der undogmatischen Einstellung des aufgeklärten Städters zu Gott gegeben, sie blickt daher musikalisch und stofflich auf eine Geschichte von rund 200 Jahren zurück. In den hymnischen Kantaten des Frankfurter Festes spiegelten sich die Stufen der Vergangenheit deutlich wider. Mozarts Kantate an die Sonne, „Dir Seele des Weltalls" (K. V. 429) leitete die Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung ein. Rudolf Werner wählt für eine dekorative „Festliche Kantate" auf den, der Himmel und Erde gemacht hat, den harmonischen Stil der Romantik — die Verse fand er bei Klopstock und Gellert im 18. Jahrhundert. Kurt Lißmann greift für einen „Sonnengesang" noch weiter zurück zu Dante, musikalisch hält er sich auf der Höhe zwischen Brahms und Bruckner, musiziert jedoch über die reichen Bilder des Textes in reichlich gleichförmigem Akkordsatz hinweg. Bis hierher steht die hymnische Kantate noch im Verein; in dem Augenblick, wo sie den Ton des Zeitlieds aufgreift, wächst sie über den Verein hinaus der Gegenwart zu. Da muß die Fülle der Mittel aufs neue Schritt für Schritt angeeignet werden. Joseph Haas in den beiden meisterlichen Werken „Es werde Licht" und „Hymne an das Licht" bleibt beim a-cappella Chor und vergrößert die Form lediglich durch Gegenüberstellung zweier Chorgruppen. Bruno Stürmer in einem „Chorwerk" nach Worten des Matthias Claudius („In seinen Händen") setzt Instrumente ein, aber in den sparsamen und harten Umrissen des Zeitlieds. Erst bei Ottmar Gerster, in der hymnischen Kantate „An die Sonne", und im „Gesang zur Sonne" von Hermann Grabner spielen alle Kräfte von Männerchor, gemischtem Chor, Knabenchor, Solostimmen und Orchester reich und vielfältig ineinander, unter größter Steigerung der Möglichkeiten, die das Zeitlied zubereitet. Und doch werden die Ansprüche des Zeitlieds am reinsten vielleicht erst im Gemeinschaftswerk Ludwig Webers („Wir schreiten") verwirklicht. Gemischter Chor und Orchester stellen eine kunstvolle Arbeit dem Hörer gegenüber, aber zugleich trägt der Leitchor die volkstümlich einfache und doch selbständige und neue Kernweise, für deren Erfindung der Komponist eine besondere Begabung besitzt, in das „Volk" im Saal und überwindet so die Trennung von Ausführenden und Hörenden zugunsten einer höheren Gemeinschaft.

Ist so der eine Gipfel erreicht, zu dem der mehrstimmige Gesang im Männerchor heute aufsteigen kann, so erhebt sich daneben als zweiter vor reichem geschichtlichen Hintergrund das Konzert. Werke konzerthafter, das Einzelmenschliche ansprechender Haltung rührten bei den Frankfurter Sängertagen fast ausschließlich von Stipendiaten der Mozart-Stiftung her. Das Rundfunkorchester unter Otto Frickhoeffer spielte die temperamentvolle „Romantische Ouverture" von Ludwig Thuille. Männerchöre von Friedrich Niggli, dem Schweizer, geben teils gut neuromantische Gebrauchsmusik („Lieder eines Freiharstbuben"), teils laufen ihre nicht gerade originellen Tonmalereien („An die Nachtigall") auch am unbefangenen Hörer heute vorbei. In die Nähe von Bruckners kirchlichen Werken führt die große Kantate „Lobgesang" von Anton Bersack, ein trotz der Entfaltung großer Mittel schlichtes Werk, durch das die Folgerichtigkeit einer straffen Persönlichkeit geht. Der jüngste Stipendiat Karl Oehring faßt unter dem Titel „Das Alte ist vergangen — das Neue angefangen" 6 Orchesterlieder zusammen, deren Form einstweilen an wenigen, meist ostinaten Klanggruppen neuzeitlichen Gepräges orientiert ist, aber reichere stimmige Durchbildung noch vermissen läßt. Als repräsentative Vertreter dieser Gruppe wurden zwei Werke von Hermann Zilcher durch den Komponisten selbst uraufgeführt: das „Vaterunser" mit der von Klopstock darüber gedichteten Rhapsodie — übrigens derselbe Text, der auf dem Sängerfest vor 100 Jahren in der Vertonung Ludwig Spohrs erklang — und Schillers Mahnruf an „Die Künstler". In beiden Werken meistert ein überlegener Könner die Mittel des großen Apparats, daß kein Wort umgedeutet, ohne Beziehung zum organischen Ganzen bleibt, und doch ist kaum ein stärkerer Gegensatz denkbar als zwischen den jedesmaligen Höhepunkten mit Beckenschlag und Orgel und dem lauten, aber harten Ruf von Zeitlied und hymnischer Kantate.

Bei so ausgeprägter Gegensätzlichkeit der Pole wird es stets auch Zwittergebilde zwischen den Zeiten oder abseits von der Zeit geben. Da ist die evangelische Motette „Jauchzet dem Herrn alle

Welt" von Fritz Gambke, die bachische Überlieferung mit der gemäßigten Harmonik der Berliner Restauration vor 100 Jahren verbindet, das Werk eines Könners, aber keine für unsere Zeit charakteristische Leistung. Bruno Stürmer wollte in der Kantate „Ein Volk ruft" wohl eine Art geistlichen Zeitlieds geben, allein er zwang die widerspruchsvollen Elemente des Textes nicht zueinander. Auf den durchaus üblichen Psalmistenton des Anrufens und Lobens hat der Dichter Walther Stein Überschriften des Zeitlieds lediglich äußerlich aufgeklebt, entsprechend kommt eine Verbindung zwischen dem weichen Espressivo-Stil der Musik und den mit Mitteln des Zeitlieds dröhnend unterstrichenen Leitsätzen nicht zustande. Endlich die von Hermann Erdlen gesetzte Kantate „Von deutscher Art". Sie wirkt wie ein Gegenbeispiel zu Ludwig Webers Gemeinschaftswerk. Auch hier soll der Hörer im Saal beteiligt werden. Es geschieht nicht durch neu erfundene, sofort faßbare Weisen, sondern durch Absingen des Deutschlandlieds zum Schluß des Werks. Was vorangeht, tut zwei gegensätzliche Stilelemente unverbunden nebeneinander: das Zeitlied in den Chören, in den betrachtenden Teilen der Solisten die gefühlige sinfonische Geste.

Indem die Frankfurter Sängertage einen Querschnitt durch die zeitgenössische Chormusik legten und „gut" von „weniger gut" unterscheiden lehrten, ehrten ihre Veranstalter die Geschichte durch eine Leistung für die Gegenwart und die Zukunft. Sie bewiesen damit die Befähigung zur Aufnahme von Nachwuchs. Nachwuchs fehlt dem Männergesang vor allem in der Großstadt, wo der Verein infolge des zerstreuten Wohnens der Mitglieder nicht mehr wie in kleineren Orten einen natürlichen Mittelpunkt des Lebens nach Feierabend bildet. Möge die Werbung Erfolg haben, damit der von Präsidialrat Ihlert ausgesprochene Wunsch in Erfüllung gehe: „Solange es Männer in Deutschland gibt, wird es auch immer den Männerchor geben."

Adalbert Kutz

V. DEUTSCHES HEINRICH SCHÜTZ-FEST IN FRANFURT AM MAIN

„Wann dann Euer Herligkeiten und gunsten, wegen liebreicher affection zur Music sehr beruffen und berühmt werden, Solches auch augenscheinlich in der Tat erweissen, daß sie in ihren wohl bestallten Kirgen und Schulen allerley instrumental und vocal Musicken mit großen Kosten treulich pflegen und exerciren lassen ..."

Die Verbindung der Stadt Goethes mit Heinrich Schütz ist eine lose. Am 19. Juli 1619, wenige Tage vor der Krönung Ferdinands II., traf obige Verbeugung vor dem Rat in Frankfurt a. M. ein, zusammen mit einem Exemplar der damals gerade gedruckten „Psalmen Davids". Es war das Werk im neuen venetianischen Prunkstil, womit der Gabrielischüler seinen Ruhm in Deutschland erwarb. Der Rat dankte mit einem Geldgeschenk. Die höfliche Geste aus Dresden war nicht in den Wind hinein getan, denn wenige Jahre später schon, 1623, berief der Rat trotz des begonnenen Krieges seinen ersten städtischen Musikdirektor Johann Andreas Herbst, und dieser gründete den guten musikalischen Ruf Frankfurts. Ein dreichöriger „Lob- und Dankgesang" zur Feier des Friedensschlusses von 1649, soeben in den „Landschaftsdenkmalen der Musik" herausgegeben und zur Eröffnung der Frankfurter Schütz-Tage aufgeführt, zeigt den Altersgenossen des Dresdener Hofkapellmeisters auf dessen Spuren wandelnd. Indem eine instrumentale Canzone des Landgrafen Moritz des Gelehrten (1572—1632) das Fest einleitete, indem der Nachkomme des ersten Gönners von Schütz und Schirmherr der „Neuen Schütz-Gesellschaft", Oberpräsident und Preußischer Staatsrat Prinz Philipp von Hessen, als erster die Gäste begrüßte, indem dicht neben dem geschichtlichen Kurfürstenzimmer im Römer jene Motette Schützens erklang, die für den 1627 ausnahmsweise nach Mühlhausen verlegten Kurfürstentag bestimmt war, hatte man genug beziehungsvolle Fäden zwischen dem Ort des Festes und dem gefeierten Meister gezogen.

Derlei Anknüpfungen ließen sich auch an anderen Orten finden. Wesentlich ist — was Dozent Dr. Birtner in seiner Ansprache mit Recht betonte, — daß die „Neue Schütz-Gesellschaft" die Pflege von Schütz als Sache inneren Auftrags aus Notwendigkeiten gegenwärtigen Musiklebens auffaßt und ein „Fest" immer nur dann ansetzt, wenn es aus bestimmten kleinen Kreisen wie von selber herauswächst — in diesem Fall waren es der Frankfurter Schütz-

Kreis und die „Kantorei" des Amts für Kirchenmusik. Solche „Feste" reifen langsamer als die des üblichen Musikbetriebs. Darum war das Frankfurter Schütz-Fest erst das fünfte nach achtjährigem Bestehen der Gesellschaft.
Sechs musikalische Veranstaltungen brachten innerhalb von zwei Tagen rund 50 Kompositionen. Man hatte jedoch aus den Erfahrungen der früheren Feste gelernt, die Programme sinnvoll in eine geistliche und eine mehr weltliche Reihe gegliedert und Überladungen mit Ausnahme der „Morgenfeier" im Karmeliterkloster und des abschließenden „Konzerts" im Saalbau vermieden.
Überhaupt gewann der Besucher der Frankfurter Schütz-Tage den Eindruck, daß diese Veranstaltungen bereits auf den weiter zurückliegenden Festen mit hinreichender Deutlichkeit geistig ausgerichtet sind. Demgemäß liegt auch der Musizierstoff mit einer gewissen Endgültigkeit fest. Wohl gab es bei den Werken der Zeitgenossen von Schütz einige erst in den letzten Jahren ausgegrabene Neuheiten: die schon erwähnte „Festmusik" von Johann Andreas Herbst; die Vertonung des 116. Psalms durch Michael Praetorius, das letzte Werk des Meisters; einige Proben aus den „Arien" von David Pohle (1624—1695), einem der besten Musiker aus dem Dresdener Schülerkreis um Schütz. Bei dem Großmeister selber durchmaß der Hörer nur erneut den Raum, der auch in den früheren Festen abgeschritten wurde. Wieder waren alle Stufungen dieses langen Lebens, alle Formbereiche dieses Schaffens vertreten. Die kühnen Ausdrucksneuerungen und der mehrchörige Pomp, die der Italienfahrer heimbrachte, lebten auf in einigen der „Madrigale" von 1611, einigen der „Psalmen Davids" von 1619 und in zwei „politischen" Kompositionen zum Kurfürstentag in Mühlhausen 1627. Auf der anderen Seite der Diener am Wort mit der „Auferstehungshistorie" von 1623, den „Sieben Worten" von 1645, und jene dem Gottesdienst eingeordneten Motetten aus den Cantiones Sacrae von 1625, der „Geistlichen Chormusik" von 1648, den „Zwölf Geistlichen Gesängen" von 1657, womit der protestantische Kirchenmusiker immer wieder an heimische Überlieferungen anknüpfte. Dazwischen zog sich wie ein roter Faden das monodische geistliche Konzert aus allen Abschnitten der Symphoniae Sacrae von 1629, 1647, 1650 und in der durch den Krieg auferlegten Beschränkung auf die „Kleinen Geistlichen Konzerte" von 1636 bis 1639. Wieder wurde das Werk des Einen an den Zeitgenossen ergänzt. Für die doppelchörigen Stücke zog man diesmal statt der venetianischen mehr die deutsche Umwelt bei Schein und Praetorius heran. Wieder war die Ergänzung auf den Gebieten am stärksten, die Schütz selber gar nicht oder nur wenig bebaute: die reine Instrumentalmusik und die weltlichen Formen. Die Madrigale von 1611 wurden beziehungsvoll zwischen Monteverdi und Schein gestellt, man hörte Suiten für Gamben von David Funck († nach 1690) und August Kühnel (1645— nach 1700), man verfolgte die Orgelmusik von Sweelingk zu Scheidt, von Frescobaldi über Froberger bis zu Pachelbel und Buxtehude. Wohl könnten künftige Feste nach der Seite der Umwelt wie der Vor- und Nachgeschichte noch stärker ergänzen, was die Bach-Feste bereits getan haben. Die Grundhaltung der Programme würde dadurch nicht wesentlich verändert.
Als die „Alte Schütz-Gesellschaft" 1929 in Celle ein Schütz-Fest veranstaltete, waren die Ausführenden vor allem Laien aus der Jugendbewegung und Musikantengilde. Die „Neue Schütz-Gesellschaft" zog sogleich in größerem Umfang Fachmusiker heran. Auf dem Schütz-Fest in Berlin 1930 waren es noch vorwiegend Musikstudierende, aber schon seit Flensburg 1932 steht fest, daß auch die Musik von Schütz Kunstmusik ist und der Ausführung durch reife Künstler mit besonderer stilistischer Vorbildung, sowie einer einheitlichen straffen Leitung bedarf. Bei dem Frankfurter Fest lag die organisatorische Vorbereitung und die künstlerische Verantwortung in Händen von Dr. Rudolf Holle, der als Leiter des Schütz-Kreises seit Jahren um den protestantischen Meister bemüht ist. Ihm zur Seite stand eine Schar trefflicher Solisten. Unmöglich, an dieser Stelle alle besonderen Leistungen hervorzuheben. An Könnern auf einzelnen alten Instrumenten, an einzelnen Sängern, die mit dem Stil alter Musik vertraut sind, fehlt es heute nicht mehr. Nur der solistischen Ensemblekunst bereiten vorbachische Werke noch immer Schwierigkeiten. Hier haben die Instrumentisten vor den Sängern einen gewis-

Edle Ehrenveste, hoch vnnd wohlgelahrte, auch hoch vnnd groß achtbare Insonders großgünstige Herrn,

Euer herrligkeiten vnnd günsten gebe ich dienstfreundlich zu-
vernehmen, daß ich etzliche Psalter deß Königs vnnd Propheten
Dauidts wie sie in ihren formalibus von ihm selbst Conci-
pirt, auch sonderlicher Devotion Gott zu Ehren, wie ein
ieder in seinem beruff alles zuförderst dahin zu richten und
anzustellen, verpflichtet ist, in die Noten gesatzt, vnnd
nunmehr auff vieler frommen Hertzen vnnd Christen anhal-
tens vnnd Sollicitiren in druck verfertiget,

Wann dan Euer herrlig. vnnd günsten, wegen ihrer liebreicher
affection zur Music sehr beruffen vnnd berühmet werden,
Welches auch augenscheinlich in der That erweisen, daß sie
in ihren woll bestallten Kirchen vnnd Schulen allerley
Instrumental vnnd vocal Musiken mit grossen Kosten
rühmlich pflegen vnnd Exerciren lassen,

Als habe ich hierumb der vngezweiffelten Zuversicht E. herrligk.
vnnd günst würden zuförderst an solchen vnnd dergleichen
Geistlichen Concerten eine hohe beliebung, vnnd an diesem
meinen Opere kein vngeneigtes gemüth, oder gefallen
schöpfen.

Derowegen an dieselbe..

ich die offerirung berürtes hiebey gebundenes meines
operis hiemit zu werck gerichtet, Gantz dienstlich bittendt,
selbiges mit genedigem gemüth auff vndt an zu nehmen,
Vnndt zu ihrer affection zu iederzeit mich Commendirt
sein zu laßen, Dargegen ich mich zu allen bereit willi-
ligsten diensten schuldigst erkennen will, Datum
Dreßden den 17 Julij Anno 1619

E. Herrlichkeiten
dienstgeflißener

Heinrich Schütz
Churf. Sächsischer Capell
meister daselbst

…ich Schütz, Widmungsschreiben an den Rat der Freien Reichsstadt Frankfurt … vom 17. Juli 1619. Faksimile. Deutsche Musikkultur, 3. Jahrg. 1938, Heft 3

sen Vorsprung voraus, sicher nicht zufällig, denn die Pflege jenes einheitlichen Vortragsstils, der durch lange gemeinsame Arbeit erworben wird, ist in den vielen instrumentalen „Vereinigungen“ der jüngeren Vergangenheit nie abgerissen. Diese Kultur braucht auf alte Instrumente nur angewendet zu werden. So läßt der in Basel beheimatete vierstimmige Gambenchor unter Führung von August Wenzinger bezüglich Reinheit und Genauigkeit des Zusammenspiels, einheitlicher Klanggebung und geschmackvoller Verzierungskunst kaum noch Wünsche offen. Auf gesanglichem Gebiet ist es schwerer, zu ähnlichen Leistungen zu gelangen, da Ensemblekultur im Sinn der alten Zeit unter den Sängern selten geworden ist. Obwohl so schöne und stilistisch sichere Stimmen wie die von Sophie Höpfel, Elli Schadenberg, Lore Fischer, Paul Gümmer und der ausgezeichnete Evangelist Walter Sturm eingesetzt waren, fehlte den Favoritchören jenes geschlossene „sanfte, mäßige und liebliche Singen und Klingen der Concertatstimmen“, das im Barock so oft gerühmt wird.

Weil die „Neue Schütz-Gesellschaft“ auf künstlerisch vollkommene Ausführung ein so großes Gewicht legt, darum wird bei diesen Festen immer wieder an den Rätseln der Aufführungspraxis gebosselt, die die alte Musik ihren Entdeckern aufgibt. Die Frankfurter Aufführungen streiften die gleichen Fragen, die auch in vergangenen Jahren laut wurden, und alles, was hierbei zu sagen ist, klärte die kameradschaftliche Aussprache zwischen Konzertgebern und Hörern am Schluß der Veranstaltungen. Ein in Frankfurt wie bei der Wiedergabe alter Musik überhaupt häufig zu beobachtender Fehler besteht darin, daß das Zeitmaß der Tripla, des raschen dreizeitigen Taktes mit den charakteristischen Hemiolen nach größeren Perioden, zu langsam genommen wird. Die alte Notenschrift mit ihren vielen leeren Notenköpfen spielt da dem heutigen Musiker, da er an die gefüllten Viertelnoten als Schlageinheiten gewöhnt ist, Streiche. In Fragen der Besetzung und Aufstellung brachte das Frankfurter Fest gegenüber den weiten Schritten, die auf diesem Gebiet 1933 in Wuppertal-Barmen vorwärts getan wurden, nicht wesentlich weiter. Für den Streichkörper standen Gamben und Kurzhalsgeigen zur Verfügung, letztere leider nicht in genügender Anzahl. Die Posaunen waren mit Instrumenten in alten Mensuren besetzt. Für den Generalbaß wurden Cembalo, Positiv und Orgel verwendet. Man wünschte mit Recht häufigeren Wechsel der Continuofarben bei den „Kleinen Geistlichen Konzerten“ und Verstärkung des Basses als selbständiger Gegenstimme durch Fagott oder Violone. Wie im Jahre 1933, so schlug man sich auch diesmal mit der Frage herum, wie die Musik von Schütz mit der ihr entsprechenden Architektur in Übereinstimmung zu bringen sei. Es bleibt dabei: ungeachtet der technischen Schwierigkeiten im Zusammenwirken sollten Favoritchöre und Cappella stets räumlich abgesondert musizieren. Diese mehrchörigen Prunkstücke wollen den Klang und Widerklang und den von nah und fern, oben und unten, rechts und links atmenden, tönend bewegten Raum. In Konzerthallen mit Saalcharakter wie dem Frankfurter „Saalbau“ haben die geballten Klangmassen es schwer, von dem einen Podium den Raum so allseitig zu durchfluten, wie der barocke Tonregisseur es sich dachte. Das spätgotische Karmeliterkloster wiederum, mit dem mächtigen Hall im Innern seines Schiffes, verlangt den spitzigen, kontrastreichen, nicht bassierenden Klang des Instrumentariums, das die 18 Deckenmalereien im Abschluß des Chors so herrlich abbilden; barocke Kammermusik gleitet an diesen kühlen Wänden ab. Beglückend dagegen wirkte das Musizieren in der 1680 erbauten Katharinenkirche. Als bei der Auferstehungshistorie Evangelist und die begleitenden Gamben am Altar Aufstellung nahmen, während Soliloquenten und Cappella vom gegenüber liegenden Hochaltar über die gesamte Länge des Schiffs antworteten, lebte das „Wort“ im Raum mit überzeugend wahrer Gestalt auf.

Diener am „Wort“, das ist Heinrich Schütz in allen Abschnitten, in jedem Augenblick seines Schaffens. Was ihn von Bach unterscheidet, ist die Ausschließlichkeit, mit der er in seinen Werken dem „Wort“ dient. Er spürt dem Wort nach mit sprachlicher Deutlichkeit und musikalischer Inbrunst, von den in eigentlichem Sinn wortverhafteten oratorischen Gattungen bis in die „politischen“ Kompositionen zu weltlichen Staatsakten. Die Sprache dieser Musik

wächst aus der Bibel heraus und ist ohne Bibel nicht denkbar. Sie läßt sich im Grunde nur in einer Predigt recht würdigen, das kam in dem von Pfarrer Kuntze gehaltenen Festgottesdienst erneut zum Ausdruck. Schütz ist der Prediger evangelischen Bibelworts in Tönen. Dieses ihr Amt verleiht seiner Musik jenes Ethos, das über die Würdigung der durch sie gestellten technischen und künstlerischen Aufgaben hinausweist. Schütz-Feste müssen mehr wollen, als Feiern des Genießens oder Andenkens oder unverbindlichen geschichtlichen Interesses zu sein. Zu Schütz führt nicht bloße Bereitschaft zum Hinnehmen, sondern Bekenntnis und Tat. Wer seine Werke vorträgt, ohne sich zum Wort, das sie deuten, zu bekennen, verfälscht den Meister. Darum ist es am Ende von Schütz-Festen immer wieder erforderlich, den inneren Auftrag zum Fest auf seine Echtheit und Notwendigkeit zu überprüfen.

Wer die Berichte über die vergangenen Schütz-Feste durchgeht, wird der Kräfte gewahr, die die Beschäftigung mit Schütz von bloßer Mode zu einer „Bewegung" vertieften. Die Bewegung zu Schütz war eine Sache der Jugend, sie suchte Ursprünglichkeit und stand inmitten der musikalischen Erneuerungsbestrebungen der Nachkriegszeit auf keinem unwichtigen Posten. Sie begann wie einst die Bewegung zu Bach bei der „stillen, bescheidenen Arbeit vieler unbekannter Menschen, die bei Bach nichts anderes suchen als innerliche Befriedigung und Mitteilung dieses Reichtums an ihren Nächsten" (Schweitzer). Die Bemühungen um Bach glitten auf den Bach-Festen hinüber in eine der Organisationsformen des modernen Musikbetriebs und suchten „öffentliche Wirkung". Das empfand die Bewegung zu Schütz in ihren Anfängen wie eine Abtrünnigkeit. Sie wollte wieder das ursprüngliche Innen.

Zum Suchen eines ursprünglichen Gefühls trat die Freude der Jugend an der Entdeckung von Neuland. Bach war auf den großen Bach-Festen weithin bekannt geworden. Die Chormusik des 16. Jahrhunderts hatte schon die Zeit vor der Jahrhundertwende in großem Umfang praktisch erschlossen. Zwischen beiden steht Schütz und vollendet in sich ebenso sehr das Erbe des ersten, am erklingenden Werk nacherlebten Abschnitts der Musikgeschichte, wie er kühn auf den zweiten vorausweist. Hier hatte das 19. Jahrhundert im wesentlichen nur die wissenschaftliche Vorarbeit geleistet, hier gab es zu entdecken, und „recht aus unbeschwerter Entdeckerlust und ohne allzu bestimmte Ziele einfach in die Ferne hinein" (Maerker), so ging die Jugend an Schütz. Die Ebene zwischen den beiden früher erworbenen Gipfeln der Vergangenheit erschien schlechthin als das „Freie", aus dem sich in Abwendung von den Überlieferungen jüngster Vergangenheit entweichen ließ. In Wahrheit war dies Streben nach Ungebundenheit ein Suchen nach neuer Bindung. Das Musizieren in den jüngsten Formen des Konzerts hatte sich zum unverbindlichen Spiel des vereinzelten Menschen veräußerlicht, darum griff die Jugend aus dem Wunsch nach künftiger Bindung von Gemeinschaftsgeist getragene Formen vergangenen Musizierens auf. Die kirchliche Musik der Vergangenheit ist in beiden Bekenntnissen von der Wirklichkeit menschlicher Bindungen durchtränkt. So berührte die Bewegung zu Schütz sich mit der „liturgischen Bewegung" in der evangelischen Kirche und fand durch Schütz zum Bibelwort, das der tiefste tragende Grund des Musikers Schütz ist.

Das Streben der Jugend nach Ursprünglichkeit des Gefühls, nach Neuland, nach ursprünglich junger Bindung erzeugte einen Typus des Musikers, in dem sich Praxis und Wissenschaft in neuer, ursprünglicher Weise verbanden. Die ästhetischen Spekulationen, die den Musiker der jüngsten Vergangenheit zu einem reflexionsreichen machten und seine Musik mit Philosophie luden, tat der neue Musiker unbefangen beiseite. Dafür öffnete er sich den Erkenntnissen der geschichtlichen Musikwissenschaft. Alte Musik aus ihren eigenen Voraussetzungen nachzuempfinden, wurde eine selbstverständliche Forderung. Zwanglos mündeten die „Orgelbewegung" und der von ihr entdeckte „Wandel der Klangideale" in die Schütz-Bewegung ein; Musikgeschichtler und praktischer Musiker erarbeiteten sich gemeinsame Erfahrungen in der „Aufführungspraxis alter Musik"; an Schütz nahm der praktische Musiker musikgeschichtliches Wissen in bisher kaum erreichter Fülle in sich auf. Mit solcher Unmittelbarkeit und in solchem Ausmaß — hinsichtlich der bewältigten Stoffmasse wie hinsichtlich der bewältigten Formen des

Musizierens — hat sich keine frühere Zeit der ferneren geschichtlichen Vergangenheit bemächtigt wie diese.

Jedoch das unter den jüngeren Musikern so weit vorgedrungene Wissen um geschichtliche Wandlungen schärfte den Blick auch für die sich in der Gegenwart vollziehenden Veränderungen.

Das Beste, was die Beschäftigung mit Schütz zu einer „Bewegung" entfachte, stammte aus der Jugend. Heute ist die Jugend, die jene Bewegung trug, herangewachsen. An ihre Stelle trat eine neue Jugend. Nichts in der Geschichte ist stärker dem Wechsel unterworfen, als die Bedingungen, unter denen eine Jugend ein ursprüngliches Erleben, ihr Neuland sucht.

Ein Gegensatz zwischen Schütz-Bewegung und Bach-Bewegung kann heute kaum noch nachempfunden werden. Die Bach-Bewegung verbreiterte die Pflege des einen Meisters weitgehend nach der geschichtlichen Tiefe, nach der Gegenwart und auf die Zeitgenossen des Meisters. Die Schütz-Bewegung tat das gleiche, beide Bewegungen kommen sich auf halbem Wege entgegen. Damit ist die Lücke zwischen den beiden zuerst erworbenen Bereichen der Musikgeschichte — Palestrina und Bach — ausgefüllt. Wissenschaft und Praxis alter Musik liegen heute bis tief ins Mittelalter zurück gleichmäßig bis ins Einzelne erforscht vor, nicht nur erforscht, sondern auch praktisch erprobt und nacherlebt. Vollends Schütz steht dank rühriger Tätigkeit der Verleger in zahlreichen praktischen Ausgaben griffbereit zur Verfügung, Mosers Biographie mit ausführlichen Besprechungen aller wesentlichen Werke brachte im Bach-Händel-Schütz-Jahr 1935 den „vorläufigen Abschluß". Unbefangene Entdeckerfreude wird bei Schütz kaum noch auf ihre Kosten kommen. Was bei ihm an „Neuland" etwa noch brach liegt, verspricht nicht den Gewinn wesenhafter Bereicherung. Die umfangreiche Erschließung barocker Musik hat zudem zur unausbleiblichen Folge, daß dieser Stil nicht mehr schlechthin durch den Gegensatz zur Spätromantik wirkt. Indem der moderne Hörer breite Schichten alter Musik aufnahm und sich an das zunächst fremde klangliche Gewand gewöhnte, lernte er auch hier die überragende persönliche Leistung vom kunstgewerblichen Mittelmaß unterscheiden, erkannte, daß auch die „alte Musik" Kunstmusik sei und erst durch die stilistisch besonders vorgebildete künstlerische Persönlichkeit rechte Gestalt annehme. Das ist der Weg der Schütz-Feste seit 1932. Solistische Vereinigungen zur Pflege alter Musik bildeten sich, und damit nahm der Fachmann führend in die Hand, womit zunächst nur der Laie, bescheiden auch am Mittelgut bereichert, die Gemeinschaft suchte.

Eine weitere Tatsache wird für die Schütz-Pflege der nächsten Jahre entscheidend werden. Erstrebten jene jungen Menschen der Nachkriegszeit die neue Gemeinschaft in der bekenntnismäßig gebundenen Liturgie, oder suchten sie durch Liturgie die Gemeinschaft? Es besteht heute kein Zweifel, daß das Streben nach Bindung durch die Liturgie hindurchgeschritten ist. Die liturgisch gebundene Musik wirkte, wie gestaltete Stoffe und abgeschlossene Formen vergangener Zeiten in einer krisenhaften Epoche Gutes und Anregendes wirken. Aber aus noch nicht gestalteten Stoffen und Stimmungen gären sich die musikalischen Formen für die Gemeinschaften unserer Zeit aus, und sie sind jenseits der Bekenntnisse und die musikalische Jugend von heute arbeitet dort. Es war wohl mehr als ein Zeichen örtlicher Bedingtheiten, daß den Frankfurter Schütz-Chören junge Männerstimmen fehlten, daß im Gegensatz zu jenem Flensburger Schlußkonzert, wo der für 1500 Menschen eingerichtete Saal die 1800 Besucher kaum noch faßte, der Frankfurter Saalbau beim abschließenden Konzert große Lücken aufwies und daß unter den Hörern verhältnismäßig wenig Jugend vertreten war.

Und wird der jüngste Musiker, der heute gesinnungsmäßig den Gemeinschaften der Zeit angehört, der immer unbefangen sein Neuland als ein Ursprüngliches, Unruhe Erregendes sucht, sein schöpferisches Können nicht wieder stärker von den unmittelbaren Vorgängern lernen? Müssen die Handgriffe der Kunst nicht in der natürlichen Geschlechterfolge weitergereicht werden, wenn wieder ein gutes Handwerk wachsen soll? Auf diesem Weg in die neu werdende Gemeinschaft leistet das Wissen um die Feinheiten längst vergangener Kunstmusikstile, das die Pflege von Schütz so sehr vertieft hat, wenig. Der jüngste Musiker von heute bedarf des Wissens um die Grundwerte seiner völkischen Kul-

tur, auch dieses ein noch nicht gestalteter, junger Stoff, an dem die Wissenschaft eben unruhig wird wie die Kunst an den noch nicht gestalteten Aufgaben für die Gemeinschaft.

Die Bewegung zu Heinrich Schütz hat geistig und stofflich zu ihrer Form gefunden. Sie ist in die Spannung zwischen Künstler und Laien eingetreten, in die alle reif gewordenen Bemühungen um Kunst in der Hochkultur einmal eintreten müssen. Sie hat aufgehört, eine Bewegung der Jugend zu sein. Ihr bleibt die Aufgabe weniger des Erringens, als der Verbreitung von Errungenem. Sie wird die Menschen bereichern, wie sicherer Besitz reich macht. Aber sie befindet sich auch in Gefahr, eine Zuflucht für die „Stillen im Lande" zu werden, abseits vom großen Atem der Zeit.

Bis zur Aufdeckung dieses Krisenhaften, von dem die Bewegung zu Schütz heute betroffen wird und das in Frankfurt sichtbar hervortrat, führt die Betrachtung eines Festes. Auch bei dem grundlegenden Wandel, der vielleicht wieder stärker von Schütz abführen wird, bleibt der deutsche Meister mit dem schmalen, scharfgeschnittenen Gesicht und den durchdringenden Augen, was er war, als er eine „Bewegung" zu sich entfachte: „das Gewissen in der heute und für uns lebendigen und gültigen Musik und Musikpflege der Gegenwart." Adalbert Kutz

DIE II. FREIBURGER ORGELTAGUNG

Wilibald Gurlitt, der Anreger der ersten Orgeltagung, hatte vor 12 Jahren das prophetische Wort geprägt: „Die Orgel erwacht". Unter diesem Zeichen wurde die zweite Freiburger Orgeltagung vom 27.—30. Juni 1938 von Professor Dr. Müller-Blattau — dem Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br. — in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und dem Arbeitskreis für Hausmusik einberufen.

Orgelforscher, Orgelbauer und Komponisten, Organisten und Musikfreunde sollten gemeinsam in Referat und Aussprache, in praktischen Vorführungen, Musizierstunden und Konzerten den Typus der Klein-Orgel umreißen und erproben in seiner Verwendungsmöglichkeit für unsere bläserarme Hausmusik und in seiner Eignung für kleine Kirchen- und Gemeinschaftsräume. Die Gegenüberstellung von „Klein-Orgel" und „weltlicher Orgel" auf dem Titelblatt des Programmbuches wirkte von Anfang an verwirrend. Das Großthema der Tagung war der Typus der Orgel an sich, den wir heute zum Einbau in das gesamtkulturelle Leben gebrauchen. Kirchenorgel, Kleinorgel und außerkirchliche Orgel stellen dabei keinen grundsätzlichen Unterschied dar, sie sind vielmehr verschiedenartige, nach Besonderheit des betreffenden Lebensbezuges ausgeprägte Bauformen des Instrumententyps: Orgel.

Die historische Stätte der deutschen Orgelbewegung — der Hörsaal des musikwissenschaftlichen Instituts — war der gegebene Raum zur Eröffnung dieser Tagung, zu der Karl Matthaei auf der Prätoriusorgel Fundamentalwerke alten Orgelschaffens spielte. Umso dankbarer muß diese Wahrung der Tradition anerkannt werden, als ein Vertreter der jüngsten Organistengeneration, Professor Helmut Walcha — ebenfalls ein Schüler Karl Straubes — im gleichen Raum die Tagung mit einer großangelegten Improvisation über „Wach auf, du deutsches Land" abschloß.

Eine Reihe von Vorträgen beschäftigte sich mit dem Typus der Kleinorgel vom Standpunkt des Orgelbaus. Dr. Mahrenholz gab hierzu mit einem umfassenden Referat den eindeutigen Auftakt. Eine Kleinorgel sei: keine verkleinerte große Orgel oder ein Ersatz derselben, keine Multiplexorgel (kleine Orgel mit angeblich vielen „Möglichkeiten"), keine Salonorgel (beziehungslos aus dem Konzertsaal übernommene Orgel der Neureichzeit), sie sei aber ein eigenständiges Instrument mit einem ihr eigenen Wirkungsbereich, wenn auch die Grenzen zwischen Klein- und Großorgel fließend seien. Die besondere Eigenart dieses Instrumentes verbiete eine Übernahme baulicher und klanglicher Prinzipien von der Großorgel. — Wertvolle Ergänzungen zur Frage der Abgrenzung von Positiv und Kleinorgel bot Orgelbaumeister Karl Schuke-Potsdam. Das alte Positiv sei ein einmanualiges Instrument mit höchstens 8 Registern und mit ausgeprägtem eigenen Klangcharakter. Gelegentlich trete ein angehängtes Pedal hinzu oder es finde sich Manualteilung. Das alte Positiv sei zwar eine kleine Orgel, nicht aber eine Klein-Orgel. Die Be-

zeichnung: Positiv stelle einen festumrissenen Stilbegriff dar, der sich nicht unter den Sammelbegriff: **Kleinorgel** einordnen lasse. — Die Kleinorgel ist im Vergleich zum Positiv ein erweitertes Instrument, hat mehr Möglichkeiten, weil es zwei Manuale und ein selbständiges oder nur angehängtes Pedal haben kann.

Mit der Frage nach der auf diesen Instrumenten gespielten Musik beschäftigte sich Dr. K. Fellerer-Freiburg/Schw. in einem wissenschaftlichen Referat, das die allgemeinen historischen Grundlagen für dieses Gebiet erörterte. Die weitere Forschung müsse das Ziel haben, der Kleinorgel ihre Bedeutung in der allgemeinen Spielpraxis wieder zu verschaffen und sie nicht nur den musikwissenschaftlichen Instituten zu belassen. Jedoch sei jeder Spezialfanatismus vom Übel: die uns überkommene reiche Literatur würden wir sinngemäß auf Klein- und Großorgel verteilen müssen. — Mit dem Problem des zeitgemäßen praktischen Einsatzes von Orgeln befaßte sich W. Auler von der Hochschule für Lehrerbildung in Hirschberg. Die Aufgabe des Orgelbaues bestehe in unserer Zeit nicht nur in historisch getreuer Kopie, sondern in eigenschöpferischer Arbeit. Besondere Aufgabengebiete eröffneten sich dem Positiv heute — und das könnte der Referent aus eigener Praxis bestätigen — auf dem Gebiete der Musikerziehung und der neuen Konzert- und Feiergestaltung.

Diese wissenschaftlich-theoretischen Grundlagen zum Thema Kleinorgel wurden einmal ergänzt durch **Vorführungen** der von den einzelnen Orgelbauwerkstätten ausgestellten Kleinorgelmodelle. Hervorgehoben sei eine Vorführung verschiedener Instrumente der Firmen Ott, Steinmeyer und Steinmann durch Professor Walcha-Frankfurt/Main. Der herzliche Beifall galt den Erbauern wie dem Spieler in gleichem Maße, da dieser auf der Grundlage einer einzigartigen, kunsthandwerklich zu nennenden Improvisationsgabe jedes Instrument in seiner Weise durch abgerundete Stegreifstücke dem Hörer nahe brachte. Gerade dieses wichtige Teilgebiet des Orgelspiels wird auf weiteren Tagungen dieser Art, wo das „künstlerische" Orgelspiel ohnehin seinen Platz behauptet, besonders gepflegt werden müssen.

An einem Vormittag schenkte Prof. Walcha den Tagungsteilnehmern auf einem Chorpositiv der Firma Kuhn Joh. Seb. Bachs „Klavierübung", Teil III (kleine Bearbeitungen), **das** Werk geistlicher Hausmusik. Diese Veranstaltung gab Gelegenheit, die Vielfalt der Klangkombinationen eines im Kleinen vollendeten Orgelwerkes im Dienste eines Orgelmusikzyklus zu bewundern.

Ein Abendkonzert „Alte weltliche Orgelmusik" ließ die von den Referenten berührte historische Literatur der Kleinorgelmusik an Hand von ausgewählten Beispielen erleben. Ein Positiv der Firma Schuke erwies seine Eignung für die Wiedergabe der älteren pedallosen und besonders der virtuosen Orgel-Cembalomusik nach der alten Vorschrift: „pro Organo pneumatico, vel clavato Cymbalo". Dabei zeigte sich, wie wenig eine große Orgel — hier die Mellon-Orgel im Kuppelsaal der Universität — für die Wiedergabe dieser Musik, insbesondere älterer Tanzsätze geeignet ist. — Eine beispielgebende Tat dieses Abends bedeutete die musizierfreudige Aufführung des Konzertes für Kammerorchester und Orgel B-dur von G. Fr. Händel. Hier waren die Forderungen nach stilechter und wirklichkeitsnaher Wiedergabe gerade auf das Beste erfüllt, weil der Spieler des Kammerpositivs, W. Auler, zugleich die Leitung des Orchesters innehatte und in selbstverständlicher Gemeinschaft künstlerisch konzertierte. Dagegen hinterließ das an anderer Stelle als Eingang gespielte Händelsche Konzert in G-moll mit größerem Kammerorchester und Großorgel einen zwiespältigen Eindruck. Gerade die Gegenüberstellung der beiden Aufführungsmöglichkeiten im kleinen wie im großen Rahmen berechtigte zu dem unbedingten Anspruch der neuen Musikauffassung, Händelsche Orgelkonzerte auch bei Anwendung entsprechend großer Mittel ohne Verfälschung und künstlerisch überzeugend aufzuführen.

Neben dieser konzertmäßigen Aufführung wurde das Wesen der Kleinorgel in Hausmusikstunden veranschaulicht. Das Referat von Dr. Ehmann-Freiburg: „Orgel und Volkslied" vermittelte in Ergänzung zu den vorhergegangenen musikhistorischen Vorträgen spezielle Einblicke in das Gebiet außerkirchlicher Orgelmusik, das, aufbauend auf Tanz und Lied, seinen festen Platz im geselligen und gesellschaftlich-repräsentativen Leben vergangener Jahrhunderte behauptete.

Wir finden das Positiv bezw. das Tragörgelchen (Portativ) einmal zusammen mit anderen Instrumenten an der Aufführung mehrstimmiger Liedsätze beteiligt. Zum anderen ist ihm ein Spielgut eigen, das selbständig und orgelmäßig die Substanz der Lieder des 16. Jahrhunderts verarbeitet. In diesen beiden hauptsächlichsten Erscheinungsformen wurde die Kleinorgel der Aufführungspraxis jener Zeit entsprechend vorgeführt.

Eine kleine Hausmusikstunde brachte dagegen zeitgenössische Arbeiten über alte Volkslieder und freies Spielgut für die Kleinorgel und lieferte damit den Beweis, daß eine entscheidende Beeinflussung unserer Hausmusikübung durch die Kleinorgel keine Utopie ist, sondern unserer Zeit durchaus entspricht. Dem ernsthaft Suchenden wurden hier Einblicke in die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten eröffnet. Günstig ist, daß die Preise für manche dieser Instrumente schon unter 1000 Mark liegen. — In der Hausmusik, in Konzert, Kirche und Feiergestaltung sowie innerhalb des Gesamtgebietes Musikerziehung bestehen für die Kleinorgel folgende Aufgaben: Begleit- und Basso continuo-Instrument für alle Arten Vokal- und Instrumentalmusik, stimmführendes Instrument im Vokal- oder Instrumentalensemble, Darstellung selbständiger Orgelmusik, auch der konzertanten Literatur mit kleinem Orchester und schließlich hoher erzieherischer Wert durch Improvisationsübungen.

In sinngemäßer Konzertgestaltung hatte sich ein Chor des Freiburger Jungvolks das Zusammenwirken von Chor und Orgel zur Aufgabe gestellt. Alte Tanz- und Liedsätze wurden unter dem Thema „Zur Sommerzeit" durch entsprechend ausgewählte Orgelwerke zu einer Einheit verbunden. Die kantatenmäßig um einen Choral gruppierte Alternatim-Praxis zwischen Chor (mit kleiner Orgel) und Großorgel in Vertonungen von Meistern des 17., 18. und 20. Jahrhunderts wurde in einer von Dr. Ehmann geleiteten geistlichen Musik überzeugend wiedergegeben. Trotz aller Debatten muß festgestellt werden, daß für eine mit Werken der Schützzeit und der Gegenwart gestaltete Abendmusik ein Orgelwerk von Reger nicht der geeignete Abschluß sein konnte. Die Zahl guter passender Werke unserer Zeit, die hier hätten Platz finden können, ist gewiß nicht gering. Zudem ist es fraglich, ob die Orgelbewegung Reger „Manches verdankt."

Erfreulicherweise wurde über das Thema der Totalität der Orgel in unserer Zeit gehandelt, und zwar von Dr. H. Haag-Heidelberg: „Die weltliche Orgel, Geschichtliches und Grundsätzliches". In kurz gefaßtem Überblick legte der als Orgelspieler an dieser Tagung stark beteiligte Referent die Lebensbezogenheit außerkirchlicher Orgelmusik dar und berücksichtigte dabei Literatur für Kleinorgel wie auch für Großorgel. Dabei führte er die eingangs gemachte Feststellung aus, daß die Orgel nicht im vulgären Sinne mit dem Attribut „weltlich" zu belegen sei, sondern daß sich ihre königliche Aufgabe im Bereich unserer Feiergestaltung — gleich in welchem Rahmen — als Instrument der „Polis", der Gemeinschaft erfülle. Nicht gebunden an ein historisches Vorbild oder gar Abbild als „Kompromißlösung", sondern klar und groß der Haltung unserer Zeit entsprechend.

In den Bereich der von Dr. Haag besprochenen Probleme ordnete sich das Referat von Professor Dr. G. Frotscher über „Wechselbeziehungen zwischen Orgelmusik und Orgelbau in Geschichte und Gegenwart" ein.

Eine von dem Tagungsleiter Professor Dr. Müller-Blattau dirigierte Abendveranstaltung „Weltliche Musik" bot hierzu mannigfaltige Anregungen. Auf der Grenze zwischen Konzert und Feier stehend hatte sie als Kernstück Hermann Reutters (Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt am Main) Kantate „Gesang des Deutschen", Hölderlins hymnische Dichtung. Hier wurde erstmalig das große Orchester durch Orgeln ersetzt. Nach altem Brauch war die Kleinorgel den Solostimmen, die Großorgel den Chorpartien zugeordnet. Zwar konnte die Lösung nicht befriedigen, da dieses Werk — um zu einer entscheidenden Entfaltung zu kommen — auf die originale, zumeist nicht orgelmäßige Orchesterwirkung angewiesen ist. Doch mag dieser Versuch unsere jungen Komponisten anregen, Werke zu geben, die den Voraussetzungen der Orgel im Original entsprechen.

Der zweite Teil dieser Veranstaltung vereinte Werke für die nationalsozialistische Feiergestaltung: Jahreslaufhymnen für gemischten Chor,

Streichorchester ad lib. und Orgel von C. Bresgen; ferner den dritten Satz eines Konzertes für Orchester und Orgel des jungen K. Komma, worin Heinrich Spittas Lied: „Erde schafft das Neue" imposant eingearbeitet ist. — Den bereits erfolgten Vorstoß in ein Neuland bezeugten einige Orgelsätze aus dem „Orgelbuch der Hitlerjugend". Die Herausgabe dieses Werkes — eine Aufgabe, die mit größtmöglicher Verantwortung vorgenommen werden wird — kommt erfreulicherweise der Forderung Dr. Ehmanns nach, heute genau so wie die Organisten des 16. und 17. Jahrhunderts das Liedgut unserer Zeit je nach Art des Anlasses auf der Klein- oder Großorgel in entsprechenden Bearbeitungen zu spielen.

Sehr anregend und als besonders seltene Gabe wurden die elektro- und mathematisch-akustischen Vorführungen von Dr. E. Thienhaus empfunden. Im Rahmen des Themas: „Orgelbaufragen im Licht der akustischen Forschung" wurde z. B. die Ansprache von Pfeifen verschiedener Register einmal an Hand einer graphischen Darstellung, sodann durch eine Klang-„Zeitlupen"-Aufnahme von der Schallplatte erläutert. Diese überaus wichtige Erscheinung hätte wohl kaum anschaulicher und für alle Teilnehmer in so restlos interessierender Weise dargestellt werden können.

Neben den ausgestellten Instrumenten, die jederzeit probiert werden konnten, gab es eine friesartig fortlaufende Sammlung von Orgelprospektbildern, die durch ihre günstige Anbringung im Treppenhause des musikwissenschaftlichen Instituts von den Tagungsteilnehmern ständig betrachtet werden konnten. Diese von Dr. W. Supper besorgte Bildfolge veranschaulichte den Wandel des Prospektbaus innerhalb der einzelnen Stilepochen des Orgelbaus. Geschickt ausgewählte Gegenüberstellungen verdeutlichten, daß der technisiert-stereotype „Gartenzaun"-Prospekt für unseren zeitgenössischen Orgelbau ebenso unmöglich ist, wie eine radikale Bevorzugung des freistehenden Prospekts.

Eine von den Tagungsteilnehmern geäußerte Befürchtung, die Referate könnten sich zu stark überschneiden und wiederholen, erwies sich als hinfällig. Es war vielmehr sehr fruchtbar, ein möglichst erschöpfendes Bild von einer Sache zu geben. Außerdem war die Anordnung der Referate und Veranstaltungen derart getroffen, daß eine Ermüdung günstig vermieden wurde.

Die abschließenden Kurzreferate und Aussprachen ergaben neben für uns aufschlußreichen Ausführungen einiger ausländischer Gäste über den Stand der Orgelbewegung in ihren Ländern überaus wichtige Feststellungen und Vorschläge. Professor Walcha wie auch Kapellmeister Mertin-Wien u. a. wiesen auf den für den Orgelbau einzig in Frage kommenden Qualitätsgrundsatz gegen Multiplex- und ähnliche Systeme hin. Dem Grundsatz: „im Kleinen ein Ganzes zu schaffen" dankten wir die uns heute noch entzückenden, überragenden Denkmale altmeisterlicher Orgelbaukunst. Dieser Grundsatz schließe ein Stück wahrer Lebenshaltung in sich und entspreche dem wahrhaft künstlerischen Orgelbau, ein jedes Register so zu gestalten, wie es seine Bezeichnung verspreche. Vorspiegelungen angeblich vieler „Möglichkeiten", die im letzten doch zur Verarmung führten, ständen nicht im Einklang mit der Aufgabe der Orgel, Künderin höchster geistiger Innenwerte zu sein. Der Bau von Schleifladenorgeln bzw. die Ablehnung der Registerwalze sei nicht mehr eine Frage persönlichen Geschmacks, sondern einzig eine Frage der Haltung zu diesen Dingen.

Noch manches Problem blieb ungenannt, oder konnte nicht die letzte Lösung finden, aber gerade viele offene Fragen, für deren Lösung durch die Zeit Aussicht besteht, eröffnen für den durch ernste Arbeit ausgefüllten Zwischenraum und für kommende Tagungen den weitesten Horizont. Der Hauptwert dieser und einer vielleicht folgenden Tagung wird daran abzulesen sein, in wieweit das „Erwachen" der Orgel seinen Fortschritt nimmt und ihr ferneres Eindringen in die aufgewiesenen Lebensbezüge Wirklichkeit geworden ist. — Mit dieser Ausschau schloß Professor Dr. Müller-Blattau die Tagung ab. Ihm gebührte als Tagungsleiter besonderer Dank, da ein derartig störungsfreier und organisatorisch-zuverlässiger Ablauf der Tagung einzig seiner Umsicht zu danken war.

Im Hinblick auf die großen Aufgaben und Ziele erledigt sich die oft gestellte Frage nach dem „Warum" einer Orgeltagung von selbst.

Eberhard Born

MUSIKSTUDENTEN AM WERK

Die ersten Reichsmusiktage des Propagandaministeriums vom 22. bis 29. Mai in Düsseldorf waren gegenüber der Starrheit früherer Musikfeste von einem lebendigen Schwung getragen. Es war die Absicht des Leiters der Abteilung Musik des Propagandaministeriums, Dr. Drewes, eine ganzheitliche Zusammenfassung und dokumentarische erstmalige Willensäußerung aller musikschöpferischen, -nachschaffenden, -wissenschaftlichen und -organisatorischen Kräfte unseres neuen Reiches zu erzielen. Welche Bedeutung in dieser Gesamtschau vertrauensvoll den Leistungen der Jugend eingeräumt wurde, erfüllt diese mit Stolz für die Anerkennung der bisher geleisteten Arbeit und um so größerer Verantwortung, das später zu übernehmende Erbe würdig fortzuführen.

Der NSD-Studentenbund und die Hitlerjugend hatten alle Studentenführer und Amtsleiter bezw. alle Musikreferenten in der Jugendherberge Oberkassel zu Musiklagern zusammengefaßt. Neben den Vorbereitungen zu den eigenen Veranstaltungen, Besuchen der Veranstaltungen der Reichsmusiktage, wurde bei beiden Teilen in langen Arbeitsbesprechungen an der Lösung der harrenden Aufgaben gearbeitet. Der Ernst, mit dem die Jugend am Werke ist, zeigen die nachhaltigen Erfolge der Jugend: des NSD-Studentenbundes, der „die Leistungen des künstlerischen Nachwuchses bringt" (wie Reichsminister Dr. Goebbels in seiner Düsseldorfer Rede ausführte) und der HJ, die, fußend auf der großen Breitenarbeit, „Musizierformen ihres Gemeinschaftslebens zeigt".

In diesem Rahmen sei jetzt näher auf die Veranstaltungen des NSDStB eingegangen.

Die Eröffnungskundgebung des Musiklagers des NSD-Studentenbundes zu Beginn der Reichsmusiktage zeigte vor dem gefüllten Kaisersaal der Tonhalle, dabei vielen Vertretern der Partei und des Staates, Direktoren und Professoren der Musikhochschulen und der Musikwissenschaft klar und eindeutig im Aufbau die Haltung der jungen Musikstudenten. Dem Fahneneinmarsch der Fahnen der Studentenbundsgruppen der Musikhochschulen und einem gemeinsamen Lied folgte die Uraufführung: „Festliche Musik für Großes Orchester 1937" des Berliner Musikstudenten Friedrich Zipp. Wie schon bei der im Juni 1937 im Rahmen der Reichsarbeitstagung der Reichsstudentenführung uraufgeführten ersten Festmusik bewies Zipp auch hier wieder seine große Fähigkeit, die Klangmöglichkeiten des großen Orchesterapparates voll auszuschöpfen, ohne sich in Klangschwelgereien zu verlieren. Das prägnante fanfarenartige Thema des Werkes, am Schluß (verbreitert und kanonisch geführt) wieder aufgenommen und machtvoll ausklingend, war prächtiger Auftakt zu den zündenden Ausführungen des Musikreferenten der Reichsstudentenführung, Rolf Schroth, über das Thema: „Der Musikstudent im Kampf um den völkischen Musikkulturwillen". Seine Gedankengänge und Zielsetzungen, die in jahrelanger zäher Kleinarbeit zusammengetragen und zu den jetzt vor der breiten Öffentlichkeit erhobenen Forderungen gereift sind, zeugen von dem ernsten Ringen der Studentenführer um die Musikhochschule und ihre Aufgabe, den künstlerischen Nachwuchs an praktischen und schöpferischen Musikern und vor allem an Musikerziehern wirklich für ihre große Aufgabe auszubilden und reif zu machen. Er fordert dabei eindringlich einen neuen Menschentyp, der abseits jeglichen einseitigen Spezialistentums alle Kräfte des Körpers, des Geistes und der Seele lebendig werden läßt, um im Dienen an der Musik zugleich dem Volke und immer wieder dem Volke zu dienen. Wächst die nächste musikstudentische Generation in dieser Haltung heran, wird bestimmt ein jeder alle Kräfte aus sich herausholen, sich das technische Rüstzeug im weitesten Umfange aneignen, um mit den Waffen des musikalischen Handwerks und den Waffen einer sauberen Gesinnung und verantwortungsbewußten Haltung zum wahren politischen Soldaten und Kämpfer für die Musik und die Kultur unseres Volkes zu werden. Das gemeinsam gesungene Bekenntnislied: „Heilig Vaterland" und der Ausmarsch der Fahnen beschloß die eindrucksvolle Feierstunde, deren musikalischer Teil von dem Studentenorchester der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln unter Leitung von Otto Kleinhammes sauber und mit jugendlichem Schwung ausgeführt wurde.

Die musikalische Abendveranstaltung des NSD-Studentenbundes brachte sodann im überfüllten Ibachsaal einen kleinen Leistungsbeweis

vom jungen Werk aus der musikstudentischen Front. Die saubere Haltung dieser Werke, bei einer großen technischen Gekonntheit und sehr guter Wiedergabe zeigte, daß doch schon Dinge wachsen, zu denen wir „ja" sagen können. Einem feierlichen Vorspiel von Franz Josef Zimmerhof (Köln), gespielt vom Studentenorchester der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, folgten „Drei Gesänge für fünfstimmigen Chor nach Dichtungen Neidhardts von Reuental" von Wolfgang Hiltscher, Leipzig. Die melodische Kraft dieser Lieder, alle Möglichkeiten des Chorklanges klug ausnutzend, riß unmittelbar zu jubelnder Begeisterung hin. Ebenso einmütig war die Aufnahme der „Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor nach altgriechischen Dichtungen von Helmut Bräutigam, Leipzig. Anlage und Durchführung dieser Chöre bestätigte im melodischen Reichtum, satztechnischen Können und der Wärme der Empfindung den starken Eindruck, den Bräutigams Lieder für eine Singstimme mit Klavier bei der Kulturtagung in Königsberg hinterlassen hatten. In künstlerischer Vollendung brachte der Studentenbundschor am Landeskonservatorium Leipzig unter der Leitung seiner beiden Kameraden Hiltscher und Bräutigam die Chöre zur Aufführung: ein trefflich geschulter Klangkörper von jungen frischen Stimmen, mit besonders in den Frauenstimmen virtuosem Können. Zwischen den Chören stand eine kleine spritzige „Serenade für fünf Blasinstrumente" von Cesar Bresgen (München), ausgeführt von Mitgliedern des Studentenorchesters Köln.

Auch an diesem Abend stand neben der Leistung die Forderung, und zwar die Forderung der Studenten an die Musikwissenschaft, erhoben in vornehmen, sachlich und wissenschaftlich gut fundierten Ausführungen des Sachbearbeiters Musikwissenschaft im Musikreferat der Reichsstudentenführung, Wolfgang Boetticher. Er erteilte eine eindeutige Absage an musikwissenschaftliche Arbeitsmethoden einer vergangenen Zeit (nicht selten jüdischer Herkunft), wie unter anderem der Werkanalyse an Hand physikalischer und arithmetischer Gesetzmäßigkeiten und der zersetzenden Theorie, die künstlerischen Leistungsantriebe aus Minderwertigkeitsregungen des Schaffenden herzuleiten. Demgegenüber stellt er das Kunstwerk als Ausdruck der Persönlichkeit seines Schöpfers und seiner Seelenkräfte. Der künstlerischen Persönlichkeit sind die schöpferische Einsamkeit und das Aufgehen in die Gemeinschaft keine Gegensätze, sondern, einander bedingend und ergänzend, zwangsläufige Erscheinungen. Besonders freudig wurde die Forderung aufgenommen, daß der junge Musikwissenschaftler nicht nur Theoretiker sein dürfte, sondern selbst im praktischen Musizieren zu Hause sein müsse. Boettichers Ausführungen brachten die Überzeugung, daß die jungen Musikwissenschaftler ihre Arbeit mit ernstem Willen der gesamten Kulturarbeit dienstbar machen wollen. — Den eindrucksvollen Beschluß des Abends bildete die Aufführung der Kantate; „Das Volk bleibt in Ewigkeiten" von Rudi Griesbach (Köln) nach Worten von Heinrich Maron. Das Studentenorchester Köln und der Studentenbundschor Leipzig ließen das Werk, das wie alle Werke des Abends eine Uraufführung war, unter der Stabführung von Kurt Feldner als einheitliches Ganzes entstehen.

Während die eigenen Veranstaltungen des NSD-Studentenbundes damit abgeschlossen waren, lief das Musiklager weiter, um neben den künstlerischen Höhepunkten der Reichsmusiktage: Pfitzners, Von Deutscher Seele und Beethovens 9. Sinfonie unter Generalmusikdirektor Prof. Abendroth noch manche Klärung auf dem Gebiete der studentischen Selbstführung zu bringen. Der NSD-Studentenbund vertrat mit seinen Kräften die Musikhochschulen auf den Reichsmusiktagen. Die nächste Zeit wird beweisen, daß die Erfolge keine einmaligen Ergebnisse sind, sondern in einer fundierten Breitenarbeit wurzeln. —

*

Einen guten Leistungsnachweis junger Orchesterkultur konnten die Musikstudenten in der musikalischen Ausgestaltung des ersten Deutschen Studententages im Großdeutschen Reich vom 21. bis 25. Juni 1938 in Heidelberg erbringen. Auf Grund der guten Leistungen eines aus den besten Kräften der drei Berliner Musikhochschulen zusammengestellten Orchesters zur Kulturtagung der Reichsstudentenführung in Königsberg im April 1938 wurde dieses Orchester ausgebaut, um als Reichsstudentenorche-

ster für große repräsentative Aufgaben zur Verfügung zu stehen. In eingehender Probenarbeit haben sich die Berliner Studenten und Studentinnen unter der Leitung ihres jungen Kameraden, des ausgezeichneten Praktikers Willi Niepolt, zu einem sehr guten Klangkörper zusammengespielt. Zur Ausgestaltung der Kundgebungen im Rahmen des Deutschen Studententages wurden aufgeführt: Die Rienzi-Ouvertüre von Richard Wagner, die Feiermusik Nr. 1 von Cesar Bresgen (die auch schon in Königsberg erklang) und das Meistersinger-Vorspiel von Richard Wagner. Besonders die Abschlußkundgebung war in ihrer Wirkung eine machtvolle Einheit politischen und kulturellen Willensausdruckes durch die grundlegenden und zwingenden Forderungen des Reichsstudentenführers, SS-Oberführer Dr. Scheel, an die Wissenschaft, die Universität und ihre Studenten, durch den feierlichen Rahmen mit Fahnen, Musik, gemeinsamem Lied mit Orchester und das mit jugendlichem Schwung und Elan aufgeführte unvergängliche Meistersinger-Vorspiel des großen Genius Richard Wagner.

Den musikalischen Höhepunkt des Deutschen Studententages bildete das Sinfonie-Konzert am Freitag dem 24. Juni 1938 in der Stadthalle. Im ersten Teil brachte das Reichsstudentenorchester unter Leitung von Helmut Bräutigam dessen „Orchestermusik, Werk 8“ zur erfolgreichen Uraufführung. Das dreisätzige Werk (1. frisch, 2. langsam und 3. leicht gehend: Rondo über einen Egerländer Volkstanz) verrät starkes Können bei einer großen Erfindungsgabe und einem aus dem Volkstanz geschöpften vielfältigen Melodiengut. Frisch und ursprünglich, melodienreich, bei manchmal eigenwilliger (aber nie gekünstelter) Rhythmik, wurde das schwere Werk vom Reichsstudentenorchester mit größter Hingabe gespielt. Komponist und Orchester fanden lebhaften Beifall.

Im zweiten Teil des Konzertes fanden sich das Heidelberger Städtische Orchester und das Reichsstudentenorchester unter Generalmusikdirektor Professor Abendroth zu einer prächtigen Gemeinschaftsleistung zusammen. Als Bekenntnis der jungen Generation zu Anton Bruckner war im Vorjahre in Heidelberg dessen 8. Sinfonie erklungen. In diesem Jahre ließ Professor Abendroth die 4. Sinfonie des Meisters in der Urfassung zum unvergeßlichen künstlerischen Erlebnis dieser Tage werden. Das größte Erlebnis schenkte er aber in seiner eingehenden Probenarbeit den jungen Musikstudenten, die unter ihm in die kleinen und großen Zusammenhänge dieses Werkes eindringen durften. Das vorbildliche kameradschaftliche und herzliche Verhältnis zwischen den Vertretern der älteren Orchestergeneration, dem Heidelberger Städtischen Orchester und dem jungen Nachwuchs des Reichsstudentenorchesters, in der Probenarbeit und der gemeinsamen Freizeit, war allen Beteiligten ein beglückendes Erlebnis.

Der junge Dirigent des Reichsstudentenorchesters Willi Niepolt hatte die erste Vorarbeit mit dem vereinigten Orchesterapparat vorgenommen, Meister Abendroth feilte in seiner alle Kräfte anspannenden Art in drei weiteren Proben an dem Werk. Aus der gereiften Technik der Älteren und dem technischen Können der Jungen, bei denen die Erfahrung durch den begeisterten Willen und stärkste Anspannung gut ersetzt war, machte Professor Abendroth einen Klangkörper, mit dem er die 4. Sinfonie in allen Feinheiten und Klangschattierungen in wuchtigem machtvollen Aufbau erstehen ließ.

Die Leistungen der Musikstudenten in Düsseldorf und Heidelberg als Schöpfer und Nachschöpfer, in Orchestern und Chören und den Willensäußerungen ihrer geistigen Führer können das Vertrauen rechtfertigen, daß Gauleiter Florian ihnen in Düsseldorf in der kulturpolitischen Kundgebung aussprach: „Wenn ich sehe, mit welchem Elan und welchem Feuer der Begeisterung unsere nationalsozialistischen Musikstudenten am Werk sind, dann ist mir um die Zukunft der Deutschen Musik nicht bange.“ Herbert Saß

KULTURTAGUG DER REICHS-STUDENTENFÜHRUNG IN KÖNIGSBERG/OSTPR.

In der Geschichte des nationalsozialistischen Studententums wird die erste Kulturtagung in Königsberg einen besonderen Platz einnehmen. Sie wurde allen Teilnehmern zu einem bleibenden Erlebnis; alle verantwortlichen Kräfte des NSDStB hatten sich dort zusammengefunden, um sich über das Erreichte und die Ziele zu verständigen und vor der Öffentlichkeit Rechenschaft abzulegen. Aus allen Gauen trafen sich

hier die Studentenführer der Kunst-, Musikhoch- und Fachschulen, sowie deren Mitarbeiter, vor denen der Reichsstudentenführer und der Stabsleiter Horn die neuen Richtlinien einer studentischen Erziehung bekanntgaben. Umrahmt von dem Dritten Brandenburgischen Konzert Joh. Seb. Bachs und der Festaufführung des Hebbelschen Trauerspiels „Die Nibelungen" wickelte sich das umfängliche Arbeitsprogramm ab. Die Tagung wurde eröffnet mit der feierlichen Flaggenhissung unserer Gliederung auf der Königsberger Universität, dann versammelten sich Teilnehmer und Gäste in der Aula der Albertina. Dort legte Dr. Rolf Fink, der Kulturamtsleiter der RSF., ein Bekenntnis für eine saubere und fortschrittliche Kunst ab. Er forderte von der Jugend Ehrfurcht vor den Leistungen anderer Zeiten; aus der Ablehnung eines Überkommenen allein könne noch nicht ein Neues erstehen. — Am Gelingen der Veranstaltungen waren die Musikstudenten maßgeblich beteiligt. Etwa 70 junge Musiker der drei Berliner Hochschulen waren in einem viertägigen Vorbereitungslager zusammengefaßt, um dort zu einem geschlossenen Klangkörper vereinigt zu werden. In der Schlußkundgebung der Tagung trug dieses Studentenorchester die Ouvertüre zu Richard Wagners „Rienzi" vor; die gewissenhafte und geschliffene Leistung war zugleich ein Verdienst des Dirigenten W. Niepold. In einer „Abendmusik" war der Versuch unternommen worden, zum ersten Male Kammermusik der jungen Kräfte des NSDStB vor der Presse und dem Rundfunk zur Diskussion zu stellen. Einen sehr günstigen Eindruck hinterließen die Liedschöpfungen des Leipzigers Helmut Bräutigam und die Cellosonate von Friedrich Zipp. Beide vereinigten in ihren Werken ein hohes Maß der Strenge im Ausdruck. Bräutigams lustige kleine Veränderungen eines Jagdliedes fielen durch den Reiz neuer Tonverbindungen und ihre große Stufenleiter klanglicher Farbwerte auf, die „Mährische Suite" von Bernd Scholz verdient wegen ihrer sprühenden Instrumentation lobende Erwähnung.

Der Satz vom gemeinsamen Anteil aller Volksschichten an den Werten unserer Kultur fand seinen Ausdruck sinnfällig in einer großen Werkfeier, die in der Papierfabrik Feldmühle in Cosse bei Königsberg in einer festlich geschmückten Lagerhalle Student und Arbeiter während der Arbeitspause zusammenrief. Werkscharen hatten sich in den Studentenchor eingereiht und nahmen auf dem „Podium" (das aus Papierballen zusammengebaut war) Aufstellung. In diesen Raum fügte sich die „Arbeitskantate" von Heinrich Spitta ausgezeichnet ein. — Die Arbeitstagungen brachten wichtige neue Beiträge zum Wesen des künstlerischen studentischen Reichsleistungskampfs und zu den Aufgaben der studentischen Kameradschaftserziehung. Hier sprachen u. a. der Direktor der Dresdener technischen Hochschule Prof. Dr. Jost über Kunst und Technik, ferner der stellv. Leiter des Amtes Feierabend der DAF, Holzapfel. Endlich der Musikreferent der RSF., Rolf Schroth; er ging von dem Gedanken aus, daß die Musik eine „politische Lebensmacht" des Volkes sein müsse und entwickelte in diesem Zusammenhang die Grundformen einer musischen Erziehung. Seine Vorschläge zur Neuordnung des Lehrplanes an unseren Musikhochschulen, die aus der genauen Kenntnis der studentischen Verhältnisse hervorgegangen sind, fanden große Beachtung und wurden eingehend in weiteren Besprechungen, an denen auch die Leiter der Musikhochschulen teilnahmen, erörtert. Den Vertretern der Dozentenschaft der Hochschulen muß lebhaft für das Interesse an studentischen Fragen gedankt werden. Die Tagung schloß mit der feierlichen Eröffnung der Ausstellung „Hochschule im Osten", zu der Gauleiter Koch das Wort ergriff und die geschichtliche Leistung der deutschen Universitäten namentlich des Ostens, umriß. Der Gaustudentenführer Ernst Rother gab einen Überblick über die im Osten von den Studenten geleistete kulturelle Aufbauarbeit.

Leopold Conrad

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Zum fünften Mal seit ihrem Bestehen veranstaltete die Baseler Schola am 27. und 29. Mai ihre dritten traditionellen Sommerkonzerte. Diesmal gab es in einer ersten Veranstaltung zunächst Instrumentalwerke der späten Barockzeit: das Es-dur-Konzert für Geige, Gambe, Cembalo von Telemann und Bachs a-moll-Sonate für Geige allein. Darauf folgte frühbarocke Opernmusik: drei Gesänge aus der „Euridice" von Peri und die berühmte Unterwelts-

szene aus dem „Orfeo" von Monteverdi. Ein zweites Konzert brachte Musik des späten Mittelalters und der Renaissancezeit: Sprüche Frauenlobs, drei Stücke von Machaut, burgundische Chansons von Dufay und Binchois, deutsche Liedsätze von führenden Niederländern, nämlich Josquin, Isaac und Larue, sowie sechs Instrumentalsätze, darunter ein stilles, tiefes Carmen ohne Titel von Isaac und das virtuos und farbenfreudig gespielte „Tsat een meslin" von Obrecht. Ein Motet von Machaut „Trop plus - Biauté - Je ne suis" wurde von Koberg, Meili und Geering (rein vocaliter) so eindrucksvoll gesungen, daß es wiederholt werden mußte.

In der dritten und letzten Veranstaltung erklang deutsche geistliche Musik des 17. Jahrhunderts: das „Vater unser" von Schein, zwei Orgelstücke des genialischen Matthias Weckmann sowie dessen Motetto concertato „Weine nicht" mit seinen großartigen Affektgegensätzen (den Schlußteil mit den ausgeschriebenen Trillern nahm man sehr beschwingt und virtuos), ferner zwei „kleine geistliche Konzerte" von Schütz „Der Herr schauet vom Himmel" und „Wer will uns scheiden". Im Mittelpunkt aber standen drei mehrchörige Werke: eine Canzon von Schein (Werke I, 41) mit prachtvollem In- und Gegeneinander eines ersten Chores aus zwei Geigen und drei Gamben, eines zweiten aus vier Blockflöten und Fagott und eines dritten aus Zinken und Posaunen; sodann aus den „Psalmen Davids" von Schütz „Ist nicht Ephraim"; und zum Schluß das „Veni sancte spiritus" von Schütz. In diesen Werken war eine so große Besetzung aufgeboten wie bisher noch in keiner Aufführung der Schola. Im „Veni sancte spiritus" musizierten 27 Solisten; außer Orgel und Kontrabaß ein erster Chor aus Sopran, Alt, Fagott, ein zweiter aus Baß, 2 Zinken, später 2 Geigen, ein dritter aus 2 Tenören, 3 Posaunen und ein vierter aus 5 Singstimmen, 2 Geigen, später 2 Zinken und 3 Gamben. Die Chöre wurden, soweit das in der Martinskirche möglich war, räumlich getrennt aufgestellt.

Den Stamm der Mitwirkenden bildeten Lehrer der Schola: vor allem August Wenzinger, der die Aufführungen leitete und außerdem Gambe, Viola bastarda und Blockflöte spielte, sodann der ausgezeichnete, vielseitige Tenor Max Meili, Dr. Arnold Geering als Baß und auf der Blockflöte, Walter Kägi, der Geiger, Dr. Fritz Morel an der Orgel und am Cembalo, Valerie Kägi (Blockflöte, Regal, Cembalo). Dazu kamen aus dem Reich und der Schweiz die Sänger Maria Helbling, Elsa Scherz-Meister, Wilhelm Koberg, als Zinkenisten Georg Donderer und Albin Hendrich, die Posaunisten Metag, Bertz, Wanschura u. a. Ein kleiner Chor wurde aus Schülern und Freunden des Institutes zusammengestellt (einen ständigen eigenen Chor besitzt die Schola noch nicht). Das Programmheft redigierte wieder gründlich und sorgfältig Dr. Walter Robert Nef, der auch einen einführenden Vortrag hielt. Walter Wiora

MUSIKFRÜHLING IN FLORENZ

Erst seit wenigen Jahren hat sich Florenz auf die Pflichten besonnen, die ihm aus seiner großen musikalischen Vergangenheit erwachsen. Die „Wiege der Oper" ist inzwischen durch ihren alljährlichen Musikfrühling eine der ersten italienischen Pflegestätten theatermusikalischer Werke geworden. Im Vordergrund stehen bei diesen Festen die Oper und das Musikdrama des 19. Jahrhunderts mit Verdi an der Spitze; alte und zeitgenössische Oper, darunter mindestens je eine Uraufführung und „Neuuraufführung", ferner eine Reihe Ballette erweitern den Spielplan. Dazu kommen einige Konzerte sowie ein bis zwei Schauspiele, doch können diese Darbietungen dem Gesamtcharakter des Theatermusikfestes keinen nennenswerten Eintrag tun.

Die Spielfolgen wahren eine beträchtliche Kunsthöhe. Es ist sicher kein Zufall, daß nicht nur der Verismo der Mascagni, Leoncavallo und ihrer Nachfolger, sondern sogar die Opernlyrik eines Puccini unberücksichtigt bleibt. (Doch sei unsere Auffassung nicht unterdrückt, daß man mit dem Verzicht auf Puccini etwas zu weit geht. Diesmal stand ja sogar ein so süßliches Stück wie „Hoffmanns Erzählungen" — von italienischen Kräften in ihrer Muttersprache gesungen — im Plan!) Das Rückgrat bilden stets ein paar Werke des größten italienischen Musikdramatikers, wie es scheint mindestens je eins aus der Zeit seiner Vollreife und aus früheren Jahren.

So war heuer „Aida", wohl die von den Landsleuten des Tondichters am meisten geliebte Oper überhaupt, dem „Simone Boccanegra" gegenübergestellt. Jene erstand mit den ersten Einzelkräften des Landes — den Damen Cigna (Titelrolle) und Stignani (Amneris) und den Herren Gigli (Rhadames), Baronti (König), Pasero (Oberpriester) und Tagliabue (Amonasro) — unter dem Stabe Victor de Sabatas in mehreren Aufführungen von überwältigender Wirkung. Von der unvergleichlichen musikalischen Wiedergabe abgesehen — welche starken Eindrücke vermittelte auch die Szene! Wir erinnern uns beispielsweise nicht, jemals einen so edel hingestellten Triumphzug gesehen zu haben.

Die Ehre einer neuzeitlichen Uraufführung fiel Francesco Malipiero mit der abendfüllenden Oper „Antonius und Kleopatra" zu. Das Werk, zu dem sich der Tonsetzer den Text selbst nach Shakespeare zurechtgemacht hat, enthält gewiß viele Schönheiten, vor allem echte Empfindung an den Stellen der Klage, der Sehnsucht und der Trauer, und ist für die Singstimmen auch vortrefflich gesetzt; aber leider macht auf langen Strecken ein unbefriedigender, undramatisch rezitativer Gesang wieder alles Schöne zunichte. Trotz einiger Zischer war bei der ersten Wiedergabe, die mit Ettore Parmeggiani und Maria Carbone in den Titelrollen, unter Leitung des Maestro Rossi und des Münchener Generalintendanten Walleck, ausgezeichnet von statten ging, von einem Erfolg zu sprechen; doch zeigte der schwache Besuch der zweiten, daß die Oper für die Italiener nichts Anziehendes hat.

In „Neuuraufführung" wurden drei kürzere Werke aus alter Zeit geboten: „L'isola disabitata", eine einaktige italienische Oper von Joseph Haydn aus dem Jahre 1779; sie verschwendet eine mit anmutigen Arien ausgestattete Musik an einen Text, der von Metastasio undramatisch in die Länge gezogen ist. Dann ein mittelalterliches Drama „Die klugen und die törichten Jungfrauen", aus dessen Gregorianik der Bearbeiter Fernando Liuzzi eine neuzeitliche geistliche Kurzoper geschaffen hat — ein reichlich gewagtes Unternehmen. Endlich der „Amphiparnaß" von Orazio Vecchi, die merkwürdige, durchweg chorisch gesetzte „musikalische Komödie", von der die meisten annehmen, daß sie gar nicht für die Bühne gedacht sei. Leider war Liuzzi's Bearbeitung der Musik in manchem Betracht anfechtbar. Man ließ die Handlung in einem Theaterchen, das auf dem Markte einer Kleinstadt aufgestellt war, pantomimisch spielen und von dem seitlich aufgestellten Chor, der durch einige Blasinstrumente gestützt wurde, begleiten. Unter Leitung des Maestro Morosini löste der Chor des Maggio Musicale, dem der wichtigste Teil der Aufführung zufiel, seine Aufgabe prachtvoll.

Als erste fremde Nation erschienen die Ungarn mit musikalischen Bühnenwerken auf den Plan. Unter Leitung der Dirigenten Failoni, Ferenczik und Rubànyi bot die Budapester Staatsoper in eigenen farbensatten Dekorationen und in ausdrucksstarker musikalischer Wiedergabe zwei heimatliche Opernwerke: „Das Schloß des Königs Blaubart" von Bartók und „Die Spinnstube" von Kodály, ferner einige Ballette und Pantomimen mit Musik von Liszt, Hubay und Donànyi sowie — als Verbeugung vor dem Gastlande — Respighis letzte Oper „Die Flamme". Die meisten dieser Darstellungen kennt man in Deutschland schon von einigen Gastspielen des gleichen Institutes.

Als zweites ausländisches Bühneninstitut kehrte die Münchener Staatsoper mit einer dreimaligen Freilichtwiedergabe der „Walküre" im zauberischen Boboligarten ein. Leider konnte ich diesen Darbietungen, da sie erst Anfang Juni angesetzt waren, nicht mehr beiwohnen; doch ließ ich mir von vertrauenswürdiger Seite erzählen, daß sie große Wirkung taten. Versteht sich, daß man mit einem italienischen Park auch bei ausreichender Tarnung die Vorstellung einer germanischen Landschaft nicht vollkommen erzielen kann. Aber was in diesem Rahmen möglich war, geschah. Der größte szenische Eindruck soll dadurch erreicht worden sein, daß man die Walküren (lies: verkappte Kavalleriesoldaten) auf feurigen Schimmeln hingaloppieren ließ. Aber noch schöner als das Szenische, das der Leitung des Generalintendanten Walleck unterstand, seien der Gesang und das Orchester unter dem Stabe Elmendorffs zur

Geltung gekommen. Die ersten Rollen waren mit Laholm (Siegmund), Viorica Ursuleac (Sieglinde), Ludwig Weber (Hunding), Josef Herrmann (Wotan) und Gertrud Rünger (Brünhilde) besetzt.

Man sah bei diesem Feste die Achse Berlin-Rom überhaupt stark betont; denn die italienischen und ungarischen Darbietungen waren von deutschen gewissermaßen umrahmt. Schon kurz nach der Eröffnung der Veranstaltungen kehrte unser erstes Konzertorchester mit seinem ersten Dirigenten — die Berliner Philharmonie unter Furtwängler — zur Ausführung zweier Konzerte ein, die vorwiegend deutschen Meistern gewidmet waren: Beethoven (Egmont-Ouvertüre und Fünfte), Schumann (Vierte), Bruckner (Achte), Wagner (Vorspiele zu Tristan, Meistersingern und Tannhäuser), Strauß (Till). Die Aufnahme dieser großen Darstellungen war fast durchgängig außerordentlich; nur zu Bruckner findet die südliche Zuhörerschaft ersichtlich nicht das richtige Verhältnis.

Noch hätten die verschiedenen tänzerischen Gaben eine eingehende Würdigung verdient. Aber da man die meisten Einzelkräfte und Gruppen, die heuer nach Florenz verpflichtet waren, auch von den deutschen Musikbühnen her kennt, genüge eine knappe Aufzählung: Außer den Ungarn und dem Ballett des Teatro Comunale, das sich besonders an den Abenden der „Neuuraufführungen" hervortat, begegnete man Maja Lex mit der Münchener Günther-Gruppe, der man ein paar feierliche Abende mit der schlicht gedachten und mit wenigen Bläsern und Schlagzeugern besetzten Musik Carl Orffs verdankte, dem rassigen Russen Lifar, dem vornehm gestaltenden Geschwisterpaar der Sacharoffs und der Italienerin gewordenen Jia Ruskaja, die mit ihrer Gruppe besonders den „Raub der Persephone" in klassischem Ebenmaß hinstellte.

Maestro Mario Labroca hatte zum wiederholten Male die oberste künstlerische Leitung des Florentiner Musikfrühlings. Wie man hört, soll sie auch in den nächsten Jahren wieder in seiner Hand sein. Damit dürfte der künstlerische Hochstand dieses längsten der italienischen Musikfeste auch weiterhin gewährleistet sein.

Max Unger

REICHSTAGUNG DER ARBEITSGEMEINSCHAFT REICHSMUSIKKAMMER - MUSIKINSTRUMENTENGEWERBE, BAD ELSTER

Die enge Verbundenheit des Musikinstrumentengewerbes mit der Musikkultur, die in der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe unter der tatkräftigen Leitung von A. Martin ihren organisatorischen Ausdruck findet, war das Thema, unter welchem die erste Reichstagung dieser Organisation in Bad Elster einberufen worden war.

Es war ein guter Gedanke, diese Tagung in den deutschen Musikwinkel im Obervogtland zu verlegen. Der sächsische Wirtschafts- und Arbeitsminister Lenk wies in seiner Rede bei der Kundgebung auf der Grenzlandskampfbahn am 12. Juni — dem Höhepunkt der Tagung — darauf hin, daß das Musikinstrumentengewerbe im Obervogtlande seit Jahrhunderten ansässig ist. Aus der Familie Reichel, die 1677 die erste Geigenbauerzunft in Markneukirchen gründete, sind bis heute 53 Meister hervorgegangen und in vielen anderen Familien wird die Instrumentenbauertradition vom Vater auf die Söhne vererbt.

Die frühere und die heutige Generation baut nicht nur Instrumente, sie versteht sie auch meisterhaft zu spielen. Jedem Teilnehmer der Tagung bleiben die volksmusikalischen Darbietungen des singenden, musizierenden und tanzenden Völkchens aus den klingenden Tälern und vor allem die ganz hervorragenden Musizierleistungen der Hitlerjugend in bester Erinnerung.

Auf der Kundgebung am 12. Juni hielt Präsidalrat Heinz Ihlert eine richtungweisende Rede, in welcher er ausgehend von dem Anteil des Musikinstrumentengewerbes an unserer Musikkultur betonte, daß man keine Vorurteile gegen einzelne Instrumente haben dürfe. Volksinstrumente wie z. B. Handharmonika haben ihre Bedeutung ebenso wie Orchesterinstrumente und Klaviere. „Was dem Volke, dient ist richtig", müsse auch hier gelten. Er wies auf die zunehmende Ausfuhr an Musikinstrumenten hin, die zwischen 1933 und 1937 von 21 auf über 50 Millionen RM jährlich angestiegen sei. Bezüglich der Instrumentengruppen und ihrer wirtschaftlichen Bedeutung ist es höchst interessant, daß einer

Jahresausfuhr von Klavieren im Werte von gegen 4,8 Millionen RM eine solche von gegen 15,4 Millionen RM in Mund- und Handharmonikas gegenübersteht. Präsidialrat Ihlert wies dem Musikinstrumentengewerbe auch die Aufgabe zu, den technischen Fortschritten der Zeit aufgeschlossen gegenüberzustehen und z. B. auch der Entwicklung der elektrischen Musikinstrumente größere Aufmerksamkeit zu widmen.

Direktor Ernst Hohner, der Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft hatte ähnliche Gedanken schon bei der Eröffnungsfeier ausgesprochen. Wichtig sei, daß überhaupt musiziert werde.

Prof. Hermann Zilcher betonte in seinem Vortrag über Volksmusik die erzieherische Wirkung der Musik. Der Grundsatz Jugenderziehung durch Jugend könne für die Musik nicht gelten, hier sei der beste Lehrer gerade gut genug. Bezüglich der Instrumentenauswahl käme es nicht so sehr darauf an, immer dem Originalklang nachzujagen. Man führe auch Goethes „Faust" heute nicht mehr mit „Ölfunzeln" auf. Man solle deshalb sich nicht vor Bearbeitungen scheuen. Bach und Beethoven seien nicht zu schade, um auch auf Volksinstrumenten gespielt zu werden.

Prof. Kreichgauer bezeichnete die Gründung eines „Reichsinstituts für experimentelle Musikforschung" als ein dringendes Bedürfnis unserer Musikkultur.

Auf den Arbeitstagungen sprachen Prof. Trautwein über „elektrische Musikinstrumente und deren Bedeutung für unsere Musikkultur" sowie Prof. Mahling über die „Entwicklung der Handharmonika".

Das Festkonzert der Tagung wurde von den Dresdener Philharmonikern unter Leitung von GMD Heinz Drewes ausgeführt. Tr.

KLANGGETREUE EMPFANGSAPPARATE

Die 15. Große Deutsche Rundfunkausstellung, die wie alljährlich im traditionellen Rahmen am Berliner Funkturm vom 5. bis 21. August abgehalten wurde, gab wieder ein Bild vom letzten Stand im deutschen Apparatebau. Schon im vergangenen Jahr konnte man feststellen, daß die grundsätzlichen Schaltungen der letzten Zeit beibehalten wurden, und dieser Eindruck verstärkte sich auf der diesjährigen Funkausstellung noch. Die neu auf den Markt kommenden Empfängertypen werden ebenso als Geradeaus- und Super-Empfänger gebaut wie in den letzten beiden Jahren, und auch die verwendeten Röhren sind im wesentlichen seit 1937 dieselben geblieben. Trotzdem hat man gegenüber den Rundfunkempfängern des letzten Jahres beachtliche Klangverbesserungen erzielen können, Verbesserungen, die gleichmäßig bei fast allen Firmen zu finden sind. Ist die diesjährige Ausstellung vielleicht weniger anziehend für den nur technisch orientierten Besucher, so ist sie doch sehr aufschlußreich für jeden, der im Rundfunkgerät ein Instrument mit hoher Klanggüte sucht.

Die großen Schwierigkeiten, die auf dem Wege zum klangtreuen Empfänger zu überwinden waren, erhellt — als Beispiel — folgende Überlegung: Das menschliche Ohr besitzt für Töne verschiedener Tonhöhe eine verschieden große Empfindlichkeit. Ändert man daher die Lautstärke in einem Tongemisch, das einen größeren Bereich umfaßt, indem man die Lautstärke aller Töne in gleicher Weise herabsetzt, so registriert das Ohr ein verzerrtes Klangbild: die hohen und tiefen Frequenzen scheinen bedeutend mehr abgesenkt zu sein als der mittlere Frequenzbereich. Zunächst wird also selbst ein idealer Rundfunkapparat, der den Klang genau so wieder abstrahlt, wie er im Senderaum empfangen wurde, nur dann ein getreues Klangbild geben, wenn die Lautstärke am Empfangsort gleich der am Sendeort ist. Was das etwa für eine Bruckner-Symphonie, die in einer Neubauwohnung abgehört wird, zu bedeuten hätte, ist ohne weiteres klar. Durch schaltungstechnische Maßnahmen, z. B. durch die allmähliche Einfügung von Entzerrungsgliedern, ist es nun gelungen, die hochwertigen Empfänger mit einer Lautstärkeregelung auszustatten, die durch Dämpfung des mittleren Frequenzbereiches bei jeder eingestellten Lautstärke dem Ohr das gehörsrichtige Klangbild vermittelt.

Wir sind aber auch vom oben erwähnten idealen Empfangsgerät noch weit entfernt. Es ist — ohne einen ganz außergewöhnlichen Geräteaufwand — auch heute nicht möglich, Musik genau so wiederzugeben, wie sie aufgenommen wurde. Aber selbst jeder gute Konzertsaal hat einen gewissen „Frequenzgang", das heißt, er ändert das

Lautstärkeverhältnis der einzelnen Frequenzen in geringem Umfange. Es kann also nicht so sehr darauf ankommen, das ideale Endziel zu verwirklichen, als vielmehr dem Ohr ein Klanggemisch zu bieten, durch das es befriedigt wird.

Große Schwierigkeiten bereiteten bisher die Lautsprecher, die nur ein verhältnismäßig schmales Frequenzband abstrahlten. Zur Verbreiterung dieses Bandes benutzt man jetzt einmal mehrere Lautsprecher zugleich — Tief-, Mittel- und Hochtonlautsprecher —, oder der Tonumfang des einzelnen Lautsprechers wird durch Vergrößerung seines Membrandurchmessers hauptsächlich nach tiefen Frequenzen hin vergrößert. Allerdings ist die Lautsprecherempfindlichkeit für tiefe Frequenzen nach wie vor nicht so groß wie für die mittleren. Außerdem tritt beim Abspielen von Schallplatten eine weitere Verminderung tiefer Frequenzen dadurch auf, daß die Breite der Tonrillen nur eine bestimmte Größtamplitude zuläßt, die nicht überschritten werden kann. Aus physikalischen Gründen macht sich die Begrenzung nur bei tiefen Tönen störend bemerkbar. Um diesen Übelstand auszugleichen, verzichtet man auf eine gleichmäßige Verstärkung im Empfänger und dimensioniert lieber von vornherein so, daß die tiefen Frequenzen mehr verstärkt werden als die mittleren und hohen, daß die einzelnen Effekte sich also zum Vorteil der klanglichen Wirkung aufheben. Als „Baßanhebung" sind diese Schaltungsmaßnahmen bekanntgeworden.

Eine wichtige Schaltung, auf die die deutsche Industrie sich im laufenden Jahr weitgehend eingestellt hat, ist die Gegenkopplung oder negative Rückkopplung. Ein Teil der bereits verstärkten Sprechspannung wird abgezweigt und der Verstärkerröhre zum zweiten Male zugeführt. Hierdurch vermindert sich das Störgeräusch ganz erheblich. Allerdings ist die Gegenkopplung nur möglich, wenn man auf einen Teil der Gesamtverstärkung verzichten kann, da diese zum Teil nicht unerheblich herabgesetzt wird. Die dazu notwendigen Vorarbeiten auf dem Gebiet des Röhrenbaues waren im wesentlichen bereits auf der Funkausstellung von 1937 abgeschlossen. Auch die Gegenkopplung wurde schon im letzten Jahr gezeigt, aber erst 1938 für alle größeren Apparate eingeführt. Ein weiterer Vorteil dieser Gegenkopplung besteht noch darin, daß sie nur im mittleren Frequenzgebiet wirksam ist, also die hohen und tiefen Töne zusätzlich ve stärkt.

Wir haben uns beschränkt auf die Aufzählung der klanglichen Verbesserungen in der Empfängerproduktion dieses Jahres. Die vielen Kleinigkeiten in der Ausstattung, im Gehäuseaufbau, übersichtliche Skalen, verbesserte Wählerautomatik usw. konnten in diesem Rahmen keine Berücksichtigung finden. Aber sie runden das Bild des modernen Empfängers ab, der jetzt das geworden ist, was sich gerade der Musiker schon lange wünschte: ein musikalisch hochwertiges Empfangsgerät. Wolfgang Geiseler

Musikalische Rundschau

KONZERTE

BERLINER KUNSTWOCHEN I: DAS DEUTSCHE REGERFEST 1938

Die große sommerliche Musikveranstaltung der Reichshauptstadt, die nun schon so manches Jahr besteht und diesmal (nach einer Konzertserie in der zweiten Mai-Hälfte) in den letzten drei Juniwochen „Alte Musik" jeder Art brachte, wurde am 16. Mai überlieferungsgemäß mit einem Pressetee im Rathaus eröffnet, auf dem Stadtpräsident Dr. Lippert einen zusammenfassenden Bericht über die vielfältige kommunale Musikpflege Berlins erstattete. Die bereits in der Tagespresse genannten jüngeren Künstler, die mit dem Musikpreis der Stadt ausgezeichnet wurden, erhielten ihre Urkunden und zeigten sich durch Proben ihres Könnens erkenntlich. Als Auftakt zum Fest der Regergesellschaft, das diesmal den Kunstwochen ihr besonderes Gepräge gab, hielt Hochschuldirektor Prof. Fritz Stein in seiner frischen Art einen Vortrag, der „Reger und die Kritik" in den Mittelpunkt stellte und unseren jüngsten Klassiker nach Verdienst feierte. In nicht weniger als zwölf Vollprogrammen wurde Regers Werk in wichtigsten Belegen vorgeführt; man erhielt damit einen Überblick über sein Schaffen in einem nie erlebten Ausmaß. Insgesamt darf gesagt werden, obwohl nicht alle Konzerte gleich gut besucht waren, daß damit weithin, bis in die Besucherschaften von „Kraft durch Freude" hinein, ein nicht ge-

nug zu rühmender Pionierdienst für einen deutschen Meister geleistet worden ist, der bisher vielfach für schlechthin unzugänglich und unerquicklich gegolten hatte. Gewiß blieb auch jetzt und wird wohl noch lange ein kleiner Rest „zu tragen mühevoll" bleiben: die Eröffnungssätze des Violinkonzerts (trotz G. Kulenkampffs überlegenem Spiel) und des Klavierkonzerts (unbeschadet der souveränen Wiedergabe Alfred Höhns) gehören zu jenem sich selbst übersteigernden Neubarock oder Vorexpressionismus von 1907, der wie alles geschichtlich Gewordene seine innere Notwendigkeit in sich trug, auf uns Heutige aber bereits wieder etwas „historisch fern" wirkt. Dagegen überzeugte z. B. die Orchesterserenade op. 95 in Abendroths entzückend duftiger Philharmoniker-Wiedergabe so völlig, daß schwer zu begreifen ist, was daran vor dreißig Jahren die Leute verblüfft und ferngehalten haben mag. Immerhin: so unerquicklich jetzt die damaligen Pressefehden gegen Reger anmuten, darf wohl auch betont werden, daß nicht immer nur verstockte Beschränktheit sich ihm widersetzt hat — Reger wäre nicht der verblüffende Neuerer gewesen, der er auch hat sein wollen, wenn nicht seine harmonische Überfülltheit, sein schier pausenloses Modulieren auf engstem Raum in manchen Werken jener Epoche die willigsten Musiker und Musikfreunde in ihrer ehrlichen Überzeugung hätte brüskieren müssen. Nachträglich steht man leicht für ein inzwischen korrigiertes Fehlurteil blamiert da, aber ohne den Mut auch zum pflichtgemäßen Neinsagen damals wären wir heute vielleicht mit manchen durchaus unrechtmäßig zu „Meistern" hinaufgelobten Pseudogrößen geplagt, die die Kritik ehedem sogleich mit Recht abgedreht hat.

Aus der Fülle der diesmaligen „angenehmen Enttäuschungen" seien zwei fis moll-Werke genannt, denen aber auch vielleicht jetzt erst die gänzlich mühelose Ausdeutung nachreifend zugewachsen ist: die brahmsisch quellende Weidener Klarinettensonate aus op. 49 (Alfred Richter und Hans Erich Riebensahm waren die Interpreten), und das großartige Streichquartett Werk op. 121, in dessen Dienst sich das Havemann-Quartett gestellt hatte. Die gleiche Körperschaft erfocht auch einen nicht leichten Sieg für das ebenfalls Leipziger Streichsextett op. 118. An einem andern Kammermusikabend war zu bestaunen, welche Klangfülle dem späten d moll-Streichtrio Werk 141 b innewohnt; freilich zauberte G. Kulenkampff ja auch in der Soloviolinsonate op. 42, 1 schier ein Streichorchester aus seiner unfehlbar ansprechenden Geige! Das Scherzo dieses bachverwandten d moll-Werks verdiente klassische Berühmtheit zu genießen. Etwas ferner gerückt erschien daneben die mächtige Notenschichtung der Introduction, Passacaglia und Fuge op. 96, die Eduard Erdmann und sein Schüler Sava Savoff mit musikantisch hinreißendem Furor bezwangen, während es ihnen und den Hörern in den Beethoven-Variationen op. 86 erheblich leichter gemacht war, zur Tiefe auch den Genuß zu fügen. Letzterer regierte fast durchweg den Liederabend, den Emmi Leisner mit Michael Raucheisen dem lyrischen Schaffen Regers widmete. Da hier frühe und späte Stücke durcheinander standen, wäre die Folge bei Mitteilung der Opuszahlen für jeden Hörer sehr unterrichtend über den Wandel der Regerschen Schaffensperioden vom Wiesbadener bis zum Jenaer Stil hin gewesen. Das erlesene Klanggepräge der gleichen, großen Sängerin leuchtete auch im Schlußkonzert bei „Hymne an die Hoffnung" und „Weihe der Nacht" wieder auf. Die Sensation dieser Veranstaltung des Hochschulchors und des Reichsverbands der gemischten Chöre bildete die Uraufführung des Requiem und Kyrie, über dessen Fortführung zu einer ganzen Totenmesse für die Gefallenen des Weltkrieges Reger hinweggestorben ist. Ewig schade —!, denn der d moll-Kopfsatz ist von erschütternder Wirkung, und es ist schwer zu verstehen, wie gutmeinender Freundesrat den Meister damals von der Vollendung des vermeintlich nicht wohlgeratenen Anfangs hat wegscheuchen können. Das (übrigens von wunderschönen jungen Stimmen gesungene) Soloquartett und der Chor bauen sich klangherrlich über den Orchestermassen auf in einem Stil, der gleichermaßen von Schützens Chorpsalmen wie von Beethovens Missa solemnis und von Brahmsens „Deutschem Requiem" inspiriert erscheint. Das Fragment eröffnet einen Blick in jenes Land der Zukunft, das Reger in seiner hohen Reifezeit gewaltig beackert haben würde. Da das „Dies irae" ebenfalls fast völlig vorliegt, sollte man

einen seiner Schüler, etwa Joseph Haas, bitten, die Sequenz zu beenden — wir wären dann um eines der bedeutendsten deutschen Totenfeierwerke reicher. Wenn Fritz Stein mit dem 100. Psalm schloß, so wirkte das wie ein Symbol für den Freundschaftsbund, der ihn mit dem Jenenser Ehrendoktor Reger geeint hat — seine kommende Regerbiographie wird solches erst recht beglaubigen und belegen.

Erwähnen wir noch kurz, daß außerdem zwei Orgelkonzerte von Fritz Heitmann und Günther Ramin stattfanden, daß die Propsteikantorei, das Strubquartett mit Elly Ney, das Hansen-Trio und Carl Schuricht mit den Hiller-Variationen um das Andenken Regers erfolgreich bemüht waren, so war es eine Meister-Ehrung von beispielhafter Höhe und Verdichtung. Sie bestätigte und verstärkte die Feststellung, die ich soeben in meiner „Kleinen Deutschen Musikgeschichte" (Cotta) gemacht habe: „Was man noch vor fünfzehn Jahren für unmöglich angesehen hätte, ist jetzt Tatsache geworden: Max Reger hält unter den ernsten deutschen Konzertkomponisten die Spitze der Aufführungstantièmen. Heute kann man sagen, daß (gerade nach dem kulturpolitisch bedingten Fortfall von soviel Fragwürdigem) Reger am allermeisten den Bedarf an Neuartigem für uns deckt und bei der Fülle wie Schwierigkeit der Mehrzahl seiner Werke voraussichtlich noch auf lange weitgehend decken wird."

Hans Joachim Moser

II. TEIL DER BERLINER KUNSTWOCHEN

Auf das Regerfest im Mai folgte seit Mitte Juni eine Veranstaltungsreihe, die ganz überwiegend der „Alten Musik" gewidmet war und sich besonders das Gedenken an den 350. Geburtstag Samuel Scheidts zum Thema gewählt hatte. Wie groß dieser von Brahms verehrte Altmeister auf seinem eigensten Gebiet, dem der Orgelkomposition, gewesen ist, erlebte man ehrfürchtig an den zwei Abenden in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses, als Prof. Heitmann in geradezu unübertrefflicher Weise eine Übersicht über die Hauptstücke der Tabulatura nova von 1624 bot: vollendet klar und in farbiger Vielfalt, die die Architektur ebenso streng wie schön hervortreten ließ. An einem von der Stadt Halle in der Philharmonie veranstalteten Konzert wurde auch der Organist Adolf Schütze dem „großen S aus Halle" völlig gerecht, was umso höher anzuerkennen ist, als hier nicht ein Stilinstrument wie dort zur Verfügung stand. Die Darbietungen des trefflichen Stadtorchesters und der durch den Stadtsingechor und den Lehrergesangverein verstärkten Robert Franz-Singakademie mit ihrer Singfreudigkeit litten unter dem Bearbeitungsgrundsatz von Carl Schmidt in Halle. Wer da ausgesprochenermaßen fürchtet, „echte" alte Musik müsse notwendig „museal" wirken, der ist ja nicht gezwungen, sich mit ihr zu befassen. Die Schmidtsche Neuinstrumentierung jedenfalls war derart auf Effekt gestellt (was der an sich ausgezeichnete Dirigent Prof. Dr. A. Rahlwes noch vielfach unterstrich), daß von dem ursprünglichen Scheidt sowohl bei Orchesterstükken als auch in Motetten (die zu einer Art nachhändelscher Oratorienkantaten umgebildet auftraten) kaum mehr als die Umrisse erkennbar blieben. Was Max Schneider einmal an Heinrich Schütz als kühnes und zugleich taktvolles Experiment versucht hatte, führte sich hier in der Übertreibung ad abstrusum. Ansonsten war es natürlich ein Vergnügen, den jedesmal bis zum Schluß-Grandioso aufgepeitschten Klangsturm so vieler junger Stimmen zu genießen. Im ausgezeichneten Soloquartett überragte der lichte Sopran von Martha Schilling. Auch sonst hörte man Scheidt noch von Berliner Orgelbänken: Wolfgang Auler (jetzt in Hirschberg) feierte ihn auf der von ihm s. Zt. neuentdeckten Eosanderorgel, und H. J. Ulm huldigte ihm auf dem Hindenburgwerk der Dreifaltigkeitskirche.

Volkstümliche Freilichtmusiken belebten die Festfolge in den Schloßgärten rings um Berlin. So hörte ich eine von Heinrich Steiner geleitete Veranstaltung des Landesorchesters im herrlichen Schloßpark von Niederschönhausen: hinter sich jenes Schloß, in dem die Gemahlin Friedrichs des Großen vormals residiert, spielte man nach einer wohlgelungenen Turmsonate des verdienten Martin Grabert das neunstimmige Brandenburgische Konzert Nr. 3, dann eine reichliche Suite aus Rameaus „Castor und Pollux" von erlesenem Klangreiz und die Mozartsche Serenade für vier Orchester, die mit

Recht alles entzückte. Das war im nächtlichen Kreis, den die Fackeln der Hitlerjugend umgrenzten, das Schönste, während danach Schuberts „Unvollendete“ etwas verflatterte.
Über die Schlüterhof-Abende und die Potsdamer Konzertreihe soll von anderer Seite abschließend berichtet werden. Hans Joachim Moser

BÜHNENMUSIK

RICHARD STRAUSS: FRIEDENSTAG. URAUFFÜHRUNG IN MÜNCHEN

Zu Beginn der Münchener Festspielwochen, die neben Mustervorstellungen der Werke Mozarts und Wagners, neben italienische Opern und italienische Gastspiele auch eine Folge von Schöpfungen des Müncheners Richard Strauß stellen, stand eine Uraufführung des einen von zwei neuen Opernwerken, mit denen der nun fünfundsiebzigjährige Meister in diesem Jahre die deutschen Bühnen beschenkt: „Friedenstag“. (Das andere — „Daphne“ — wird in Dresden zu Herbstbeginn herausgebracht werden.)
Wie dem bedeutendsten deutschen Musiker der Gegenwart, dessen Name in der ganzen Welt so guten Klang hat wie kein zweiter eines zeitgenössischen Komponisten, in seiner äußeren Erscheinung nichts von den siebeneinhalb Jahrzehnten anzumerken ist, wenn er frisch und sonnengebräunt aus seinem alpenumkränzten Garmisch in das Münchener Opernhaus tritt und sich, schon beim Erscheinen freudig begrüßt, am Ende immer und immer wieder vor dem Vorhang zeigen muß, so ist auch seinem neuen Werk nicht die leiseste Spur eines Alterns nachzuweisen. Und wenn mit dem Hinblick auf das andere — „Daphne“ — der weite Bogen verfolgt wird, der sich von einem antiken Stoff, wie er um 1600 gern behandelt wurde, über die Zeit des dreißigjährigen Krieges weiter bis zur unmittelbarsten Gegenwart schwingt, so erweist das zugleich, wie grenzenlos das Schaffensgebiet dieses Richard Strauß ist, über das er sich spannt.
Unmittelbarste Gegenwart ist dieser „Friedenstag“. Denn wie eine vom Feinde belagerte Stadt sich, aller Mühsal und Entbehrung zum Trotz, immer noch hält; wie der Schrei nach Brot aus dem Munde der ausgehungerten Einwohner zum Kommandanten dringt und auf Übergabe drängt; wie das Lied eines jungen Italieners, der — Anklang an Max Piccolomini! — aus Ländern kommt, die den Krieg nie gesehen haben, mit seinen Friedensklängen und Friedensbildern auch die rauhesten Landsknechte ergreift und ein Ende des Kampfes wünschen läßt: das ist nicht nur 1648, sondern das ist auch 1918. — Wie aber der Kommandant lieber seine Zitadelle in die Luft sprengen als die Tore dem Feinde öffnen will; wie er, in engster Kameradschaft den Soldaten verbunden, bald den einen an eine Schlacht gemahnt, in der ihm der einfache Mann das Leben gerettet hat, bald den anderen daran erinnert, wie er selber ihm den Todesstreich abgefangen hat; wie dann aus solchen Fronterlebnissen heraus sich unlösliche Bande geknüpft haben, die ihn und seine Leute umschließen und fest aneinanderketten: das ist heutiges und vergangenes Fühlen zugleich, 1918 und 1938; das ist heldische Gesinnung, die stahlhart kein Nachgeben kennt und ihre Ehre in der Behauptung des übergebenen Postens, in der Erfüllung der übertragenen Aufgabe sieht. Und heutiger Gesinnung endlich entspricht der Schluß: der Friede ist in Münster geschlossen; die bisherigen Gegner ziehen mit grünbekränzten Waffen in die nun geöffnete Stadt ein, die sie so lange umkämpft haben; ihr Anführer grüßt den tapferen Kommandanten und freut sich mit ihm, daß sie einander nicht mehr zu vernichten streben müssen, weil der eine dem katholischen Glauben anhangt und der andere sein Lutherlied erklingen läßt: „Ein' feste Burg ist unser Gott“. Friedensgeläut aller Glocken fällt mächtig ein und mahnt, zugleich mit dem gewaltigen Schlußgesange, alle Welt zu gleicher Einsicht und Gesinnung ...

Die Musik ist bedingt durch den von Joseph Gregor wirksam und in starker dramatischer Steigerung aufgebauten Stoff: unendlich vielseitig abgewandelte Marsch- und Volksballaden-Klänge werden diesem soldatischen Milieu gerecht, lassen aber auch Raum für eine weit ausladende Arie und ein großes Duett: das Herz des im Dienste so harten Kommandanten ist voller Liebe für seine junge Frau, aber so wenig es ihr gelingt, ihn zur Übergabe der Stadt zu bestimmen, damit ihnen ein Leben in Liebe und Glück erhalten bleibt, so wenig gelingt es ihm, sie zur Flucht und Rettung ihres eigenen Lebens

zu bewegen; beide sind einander wert im Entschluß, bis zuletzt auszuharren und gemeinsam zu tragen, was das Schicksal ihnen bringt — beide ahnen nicht, daß es schon für sie entschieden hat.

Eine ausgezeichnete Aufführung half dem einaktigen Werk von anderthalbstündiger Spieldauer zu vollster Wirkung: geleitet wurde sie vom Operndirektor Clemens Krauß, der längst dem Schaffen des Meisters innig verbunden ist; auf der Bühne standen ihm ebenbürtige Helfer: Hans Hotter als Kommandant, Viorica Ursuleac als dessen Weib; Ludwig Weber gab den Kommandanten der Belagerungsarmee, den „Holsteiner" — in allen kleineren Rollen erste Kräfte (Julius Patzak als „Schütze", Peter Anders als der junge Piemonteser); die durch den Münchener Domchor und den Münchener Lehrergesangverein verstärkten Chöre leitete Josef Kugler, und dem ganzen Geschehen gab Ludwig Sievert das fest umspannende Bühnenbild in aller Enge und Bedrücktheit, deren die Anfangsszenen bedürfen, und mit einem weiten Ausblick in lichte Friedenswelten, wenn die Zugbrücke sich am Ende gesenkt hat. Ed. Ebel

MITTSOMMERNACHTS-THEATER IN BERLIN UND POTSDAM

Zweihundert Jahre Theatergeschichte wurden an vier Abenden um die Sonnenwende lebendige Gegenwart.

Als um 1600 in florentinischen Humanistenkreisen Versuche zur Neubelebung des antiken Dramas eine neue Kunstgattung schufen, wurde unter anderen klassischen Stoffen die Sage vom Orpheus besonders gern behandelt. Unter den ersten Opern dieser Jahre ist Rinuccinis in Gemeinschaft mit Peri und Caccini geschriebene „Euridice" und sieben Jahre danach Monteverdis „Orfeo" bedeutsam. Und bedeutsam auch, daß eben dieser Vorwurf sechs Jahrzehnte später die erste große Reform der Oper einleitet, als Christoph Willibald Gluck sich gegen die inzwischen beliebter gewordene reine „Gesangsoper" ohne dramatischen Sinn wieder für das echte dramma per musica einsetzt. Auf „Orpheus und Eurydike" läßt er andere Gestalten der griechischen Sage folgen, beschwört die „Alkeste" herauf, „Paris" und „Helena" und die beiden Iphigenien — in Aulis und auf Tauris: immer mit der gleichen beabsichtigen und erreichten Wirkung, daß alle Zuschauer die „Oper" vergessen und meinen, in einer wahren griechischen Tragödie zu sein. Um wie viel stärker wird solcher Eindruck erweckt, wenn auch die äußere Form der Darbietung der des griechischen Theaters angenähert ist: das zeigte die Aufführung in dem riesigen Amphitheater der Dietrich Eckart-Bühne am Reichssportfeld. Ein großes Orchester und entsprechend verstärkte Chöre saßen in weitem Halbkreise um den vorderen Rand der Orchestra herum, die nachher von den farbig fein abgetönten Gruppen Tanzender erfüllt war. Auf der eigentlichen Skene aber, um ein paar Stufen über dieses Rund erhöht, und weiter hinauf bis zum Waldesrande spielte sich die Haupthandlung ab: wie der seiner Gattin durch den Tod beraubte Trauernde durch den Gott der Liebe, Amor selber, in die Unterwelt gewiesen wird und mit seinem Gesange Furien, Gespenster, den Gott des Todes zu rühren vermag, daß sie ihm die Gemahlin wiedergeben und auch lassen, als er sie ein zweites Mal verloren glauben muß, weil er sich entgegen dem Gebot nach ihr umgeblickt, ihr ins Auge gesehen hat. —

Die gewaltigen Ausmaße des Raumes bedingen — genau wie im alten Theater auch — eine Verstärkung der Stimmen. Nicht in die starre Maske eingefügte Megaphone kann die Bühne heut verwenden. Aber sie hat eine technisch ausgezeichnet arbeitende Lautsprecheranlage und weiß sich ihrer mit bestem Gelingen zu bedienen. Generalmusikdirektor Erich Orthmann, der verdienstvolle Intendant der „Volksoper", hat mit all seiner vor dem Mikrophon gewonnenen reichen Erfahrung aus Rundfunk-Sendungen und Schallplatten-Aufnahmen auch hier draußen beste klangliche Wirkungen herauszuholen vermocht, und es ist gewiß nur ein unglücklicher Zufall gewesen, wenn ein einzig Mal die klagenden Rufe des am Boden liegenden Orpheus scharf und metallen klangen: im nächsten Augenblick, bei veränderter Stellung, kam jeder Ton schon so voll und schön heraus wie nur möglich, wenn Sängerinnen von den hohen Graden der Emmi Leisner (Orpheus) und Margarete Teschemacher (Eurydike) sich dem Amor Rosl Schaffrians gesellen und mit liebevollster Hingabe an das Werk die Tau-

sende in ihren Bann ziehen, die ihnen zuzuhören kamen. Glücklich gelöst war durch den Regisseur Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt die schwierige Aufgabe, die Weite des Raumes mit dem Spiel und den Bewegungen dieser wenigen Darsteller zu erfüllen. In die Pausen des Gesanges mußte — wie auf der gewöhnlichen Opernbühne auch — die dramatische Aktion verlegt werden; weite Strecken waren zu durchmessen und dabei zu beachten, daß zum nächsten Einsatz wieder eines der Mikrophone genutzt werden mußte (Berliner Witz kleidete seine ehrliche Bewunderung für solche Präzision in den halblauten Satz: „Fein, wie rechtzeitig die immer wieder an die Tankstelle kommen!"). Ohne Schwierigkeit konnten auch die Hörer die Schauplätze sich umdeuten, wenn sie den eben noch auf Erden weilenden Orpheus nach kurzer völliger Abdunkelung des Raumes an die gleiche Stelle von oben herabsteigen sahen und denken mußten, daß ihnen diese Bühne nun „Unterwelt" zu bedeuten hatte. Das Spiel belebend griffen sehr geschickt gelenkte Tanzgruppen ein, geleiteten als trauernde Hirten und Hirtinnen den Klagenden, umgaben den aus der Tiefe des Waldes heranschreitenden Liebesgott, stellten sich als Furien dem zur Unterwelt strebenden Orpheus in den Weg oder führten als selige Geister ihre bezaubernden Reigen, zu denen gar herrlich die Holzbläser aufspielen: letzter Vogelruf klang aus den Baumwipfeln in ihre Weise hinein, märkische Kiefern wurden zu südlichen lichen Hainen, über die sich ein bewegter Himmel als natürlicher Rundhorizont spannte: wahrlich, wie die Wiener und Pariser zu Glucks Zeiten vergaßen auch wir Zeit und Raum und waren im antikischen Theater ...

Am nächsten Abend wirkten Glucks Klänge aus der taurischen Iphigenie hinüber in die Schauspielmusik des vierundzwanzigjährigen Wolfgang Amadeus Mozart, die zu einem vergessenen Drama eines hohen Staatsbeamten, des Freiherrn von Gebler, geschrieben wurde. Auf Veranlassung des Theaterdirektors Schikaneder, der damals, um 1780, in Salzburg spielte, — und seltsamerweise auch sonst auf künftige Verbindung Mozarts mit eben diesem Schikaneder als Textdichter der „Zauberflöte" vorausdeutend. Ägyptisches „Milieu" auch im „König Thamos" mit seiner von Willy Meckbach* sehr geschickt bearbeiteten und durch Striche gestrafften „heroischen" Handlung, die einen vom Thron gestürzten König Menes die lange Jahre getragene Gewandung des Oberpriesters im rechten Augenblick abwerfen und ein von Haß und Verschwörung bedrohtes Paar glücklich zusammengeben läßt: seine eigene Tochter Sais und den Sohn jenes Thronräubers, der einst den Herrscher vertrieben hatte. Gewiß ein Stoff, der nicht allzu sehr an unser Herz greifen kann; gewiß ein gefährlicher Augenblick, wenn der alte Priester seinen Mantel aufknöpft und sich als totgeglaubten rechtmäßigen Herrn des Landes zu erkennen gibt (Wiener Volksstücktradition: „Meinen Namen sollt ihr niemals erfahren; ich bin der gute Kaiser Franz!"). Umso größer das Lob für die Darsteller, die hier daran gingen, solche Handlung zu gestalten: Schüler der Ausbildungsklasse des „Deutschen Theaters", sprecherisch fein geleitet von dem viel zu wenig zu Wort und Tat kommenden Staatsschauspieler Claus Clausen, dessen starke Eigen-Art schon aus dem ersten Satze des Herolds vernehmbar ward und über Bewunderung seiner Wortregie den Wunsch nach eigener darstellerischer großer Leistung wieder wach werden ließ. Das Ganze gespielt im Schlüterhof des Berliner Kurfürsten- und Königsschlosses an der Spree — unter einem bewölkten Himmel und bei wehenden Winden, die gar lebendige Bewegung in die Gewänder der Darsteller und Darstellerinnen brachten und flatternde Konturen schufen, die in ihren Linien gut zur starken Gefühlsbetontheit und leidenschaftlichen Akzenten von Spiel und Handlung paßten. Eingeschaltet: Tänze, in denen Doppelgänger des guten Paares Thamos-Sais (Hermann Scholz und Rosemarie Gerstenberg) und seiner bösen Widersacher Mirza und Pheron (Gabriele Hartmann — Heinz Giese) den Kampf zwischen Gut und Böse anschaulich verkörperten (die Schwestern Höpfner, Joachim Stahl und Kurt Lenz waren die Solisten in der von Rudolf Kölling geleiteten Tanzgruppe des Deutschen Opernhauses). Einzige Singrolle: der Oberpriester-König Menes Fred Drissens. Regie: Leopold Hainisch. Ausgezeichnete Regie — und wundervolle Beherrschung aller Möglichkeiten, mit goldgelbem

Sonnenlicht und blauem Monddämmern bald lediglich den Schauplatz zu begrenzen, dann die sechs gewaltigen Säulen des Schlüterhof-Portals heraustreten zu lassen, die einen wahrhaft klassischen Hintergrund gaben, ein andermal wieder die ganze Schloß-Seite aufzuhellen und mit solcher Unterstützung dem Spiel wechselnde Bedeutungszeichen einzufügen. Orchester: die Philharmoniker unter Hans von Benda, dem die glückliche Neubelebung des Schauspiels mit der Absicht, Mozarts sonst verklungene Musik in ihrem ursprünglichen Sinn und Zusammenhang darzubieten, zu danken ist. —

Mit dieser theatralisch-musikalischen Veranstaltung im Rahmen der Berliner Kunstwochen knüpfte er an eine andere Aufführung des Vorjahres an: damals hatte er die „Medea" seines Vorfahren Georg Benda (1722—95) an gleicher Stelle gezeigt.

Diesmal nun sahen wir diese „Medea" in anderem Rahmen. Die Stadt Potsdam, seit genau zehn Jahren Vorort der Veranstaltungen des von Professor Dr. Georg Schünemann geleiteten Deutschen Musikinstituts für Ausländer, rief heuer auch weitere Kreise Kunstgewogner zu „Festlichen Musiktagen", deren künstlerische Leitung Edwin Fischer übernommen hatte. Er selber mit seinem Kammerorchester bot die sechs Brandenburgischen Konzerte Bachs und, gemeinsam mit Wilhelm Furtwängler, Werke Mozarts; dessen Requiem erklang unter Leitung von Professor Karl Landgrebe über der Gruft des großen Königs in der Garnisonkirche; Orgelkonzert in der Friedenskirche (Günter Ramin) und Philharmoniker-Serenade im Stadtschloßhof lockten nicht minder. Stärkste Anziehungskraft aber übte das wunderhübsche Rokokotheater im „Neuen Palais", das Friedrich der Große sich nach dem Siebenjährigen Kriege schuf: mit großer, für heutige Ansprüche technisch vervollkommneter Bühne, drei Sesselreihen für den Hof unmittelbar hinter dem kleinen Orchesterraum, ansteigenden amphitheatralisch angeordneten Polsterbänken für die anderen Zuschauer, abschließend umlaufender Logenreihe und oberem Rang. Vor 170 Jahren fand hier die erste musikalisch-dramatische Aufführung statt — und des Königs Konzertmeister Franz Benda wird auch wohl einmal die Aufmerksamkeit auf seines Bruders Georg Melodramen als eine andere Art „dramma per musica" gelenkt haben: das erste, „Ariadne auf Naxos", sah Schiller noch am Abend seiner Abreise ins Wolzogensche Asyl zu Bauerbach mit den Mannheimer Freunden in Worms und war davon stark beeindruckt; das zweite ist eben jene „Medea". Als Monodram fast läßt das Werk in einer Folge großer Monologe die Kolcherin am Tage von Jasons Hochzeit mit Kreusa auf Rache sinnen, wenn festlicher Bläserklang ferner Feiermusik an ihr Ohr klingt. Das rührende Wiedersehen mit ihren Kindern, die der lang entbehrten Mutter voller Liebe begegnen, vermag nicht den Gedanken an den Treulosen zu verscheuchen, dessen Züge sie tragen; die furchtbare Tat wird — ohne alle realistische Ausmalung, hinter der Szene — vollbracht; dem in Schmerz vergehenden Jason wird der Auftrag: „Geh und begrabe sie" — und dann beschließt ein ganz stiller Abgang Medeas diesen eigenartig-fesselnden Versuch Gotters, den Stoff zu meistern und die Kindermörderin dem Verständnis späterer Zeiten nahezubringen. Stärker vielleicht noch würde er wirken, wenn der Darstellerin (Hermine Körner) nicht übertreibendes Pathos der Entstehungsjahre dieses Werkes eignete, sondern menschliche Vertiefung des Empfindens, wie sie einer Maria Koppenhöfer, einer Anna Dammann wohl gelingen würde. Aber auch so war der Eindruck stark — zu stark und schwer lastend fast nach dem beschwingteren Auftakt eines Konzert- und Tanz-Teiles: der hatte mit einem Flötenkonzert Friedrichs II., Sätzen von Händel, Philipp Emanuel Bach, Haydn, einem Auftritt der Tänzerin Barberina (Daisy Spieß) und einer Mozart-Arie der Primadonna Elisabeth Schmeling (Irma Beilke) in die Zeit des großen Königs geführt, durch dessen kerzenerhellte Gemächer wir dann in langer Pause schreiten durften ....

Und nun aus dem musikfestlichen Potsdam, das in einer Bach-Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" die grandiose Singekunst und das unfehlbare Stilgefühl der Sopranistin Ria Ginster bewundern ließ, in märkische Heide an der Oberspree — und von den Anfängen des dramma per musica über Gluck, Benda, Mozart wieder zurück ins Jahr 1600 und zu

einem andern musikbegleiteten Spiel: auf der Friedrichshagener Naturbühne Shakespeares „Sommernachtstraum", recht als Sommersonnenwendespiel der Johannisnacht munter und geheimnisvoll, grobtölpelnd in den Rüpel- und Puckszenen und schwebend und webend in den Elfenhandlungen, himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt in den Liebeswirrungen an uns vorübergeführt. Welche wundervollen Spielmöglichkeiten auch hier: auf dem grünen Plan, den links ein Säulenpaar („Palast"), rechts ein Felsenauftritt der Handwerker, hinten und rundum aber der märkische Wald begrenzt und akustisch herrlich gestaltet, so daß auch der leiseste Ton vernehmbar wird, ohne daß es technischer Behelfe bedarf. Nur sprechtechnischer — die von allen mit einer (leider ungewöhnlichen) Sorgfalt gebraucht wurden. Nur andeutend kann geschildert werden, wie aus dem hellen Sommerabend allmählich die Nacht heraufstieg und sehr sorgsam behandelte Scheinwerfer Übergänge vermittelten, Kontraste schufen, aber auch dem gestirnten Himmel seinen Anteil an szenischer Gestaltung ließen. Nur andeutend, wie durch Liebes Leid und Lust in Menschenwelt und Elfenreich ein phantastisch-erlkönighafter und doch wieder puckverwandt-polternder Oberon tollte (Heinrich George!) — und wie die immer und überall wirksame Aufführung von „Pyrimus und Thispse" in wahrhaft furiosem Ansturm der Handwerksspieler „mit Anlauf" bewältigt wurde, wie der Löwe mit freundlich gefalteten Pranken zwischen den beiden Stämmen von des Herzogs Eiche zusah, wie alles dann in echtem Zaubersommerspuk heiter ausklang. Und für die Musik von Leo Spieß muß als Lob genügen, daß sie sich zweckmäßig-bescheiden dem Spiel einfügte, ohne selbstherrlich in den Vordergrund zu drängen — und bei unvermeidbaren Anklängen doch Eigenart genug bewies, um zu dauerndem Bund mit dem Wort Shakespeares empfohlen werden zu können.

Vier eindrucksreiche Abende — möge ihre Beschreibung zu eigenem Erleben anregen. Die Veranstalter verdienen wahrhaftig solchen Lohn, der ihnen recht erst aus stärkster Beachtung ihrer Leistungen erwachsen kann.

Hans Lebede

RUNDFUNK

Der Rundfunk trägt den sommerlichen Hörerwünschen weitgehend Rechnung. Einige repräsentative Veranstaltungen ragen wie Trutzfesten zwischen Jahrmarktsbuden hervor und geben dem Musikfanatiker neue Hoffnung. Da jedoch der Rundfunk an das Volk in seiner Gesamtheit appelliert und keinen „L'art pour l'art"-Standpunkt innehalten kann, so ist diese sommerliche Auflockerung erforderlich. Es bleibt immer noch Raum für das Anspruchsvolle. —

„Soleides bunter Vogel" — Oper von Max Donisch. Es war eine Aufnahme über den Reichssender Berlin unter Leitung Heinrich Steiners. Die Oper beginnt mit einem Melodram. Das Wesen eines Melodrams besteht darin, daß der Eindruck des gesprochenen Wortes musikalisch verstärkt, jedoch nicht vergewaltigt wird. Das Melodram ist sogar eine rundfunkeigene Musikform. Wir haben hier schon Vorbildliches zu hören bekommen: Musikalisch hochwertige Chansons, die eine geradezu ideale Verbindung von Wort und Ton boten. — Der Oper ist eine musikalisch untermalte Inhaltsangabe vorangesetzt. Es winden sich Lyrismen um einen trockenen Text, der mit der Musik keine Harmonie finden kann. Man hatte dauernd das Gefühl, als seien zwei Sender ineinandergeschaltet.

Umso erfrischender wirkte der Beginn der Oper. Ein entzückendes Spielchen aus „1001 Nacht", das in seiner musikalischen Konception den Könner und Routinier Max Donisch verrät. Die schlackenreine Wiedergabe unter Heinrich Steiner ließ das Gefieder des Vogels kristallklar durchleuchten, und man konnte die Stilgefangenschaft des seltsamen Tierchens ohne weiteres feststellen: Ein Papagei in Straußenfedern! —

Sinfoniekonzert Mozart—Reger im Deutschlandsender. Hermann Stange bescherte uns in einem Abendkonzert Regers „Suite im alten Stil" und Mozarts Sinfonie in g-moll. Zwischen diesem Reger und Mozart gibt es keinerlei Berührungspunkte! Der Formalismus Regers hat hier seinen spielerischen Gipfelpunkt erreicht. Anders bei Mozart: Schon die vier ersten Takte bilden eine Kampfansage an das bloß Handwerkliche in der Kunst. Hier ist der Stoff

durch die Idee gebändigt und im Schmelztiegel genialer Leidenschaft ein Werk geformt, das in seiner erhabenen Tragik zum historischen Begriff geworden ist. Von dieser erhabenen Tragik war in der Interpretation Stanges nichts zu spüren. Wir lehnen eine solche willkürlichn Deutung eines klassischen Standardwerkes ab. Die ständigen Rubato-Zeitmaße verursachten eine formale Zerrissenheit, die sich in der vollends überhetzten Wiedergabe des langsamen Satzes katastrophal auswirkte! — Ein Dirigent, der sich ein beachtenswertes Orchester geschaffen hat und uns mit Leistungen überzeugt, hat seinen dies ater gehabt. Wir müssen dies registrieren zur Ehrenrettung klassischer Musik.

„Wo der Westwind weht." Willi Stech gelangte mit „1000 munteren Noten" im „Musikexpreß" dahin, „Wo der Westwind weht". — Daß man die impressionistischen Klangvisionen aus Blut und Landschaft erstehen ließ, brachte für den Hörer die Erfüllung. Diese Naturmusiken sind von einem wunderbaren Stimmungsgehalt. Ihre ergreifende Melancholie wirkt hier nicht wie Müdigkeit, sondern wie höchste Offenbarungen einer begnadeten Musikerseele, die ihrem Land das letzte Geheimnis entlockt hat. Mit diesen Prädikaten belegen wir: Claude Debussy! Sein Landsmann Ravel steht nicht auf gleicher Höhe. Er unterscheidet sich von Debussy durch eine übertriebene Artistik, die mitunter den Hang zur Frivolität hat. Brand-Buys war mit einigen entzückenden Episoden vertreten. — In diesen Kreis den „absoluten" Reger zu bannen, erschien bedenklich. Aber man konnte feststellen, wie sehr sich zwei Extreme (Debussy-Reger) berühren, wenn eine gemeinsame poetische Idee zu Grunde liegt. Die Flächenwirkung der Klangwunder Debussys hatte die gleiche Wirkung wie die modulatorische Vielheit Regers: Impressionistisch! — Diese Vielfalt wirkt wie ein Kaleidoskop, aber sie ist gebannt im Strombett echten Gefühls! — Manfred Hausmann schrieb den Text zu dieser Sendung. Gerd Fricke war der Sprecher. Beide, Dichter und Sprecher, deuteten die Konturen an, deren satte Ausmalung der Musik vorbehalten blieb, die sich zu einem wundervollen Gemälde abrundete. — Herbert Albert (Stuttgart) stand am Pult. Er bändigte sein Erzmusikantentum bis zur Anonymität, und diese vornehme Deutung gab dem Abend sein eigenes Gepräge: Eine Feiertagsmusik für Edelmenschen; das Orchester war in Höchstform, während die „Sirenen" jedes Zaubers entbehrten.

Aus der schlesischen Philharmonie hörten wir eine Übertragung von dem Musikfest in Hindenburg. Die „Sinfonische Fantasie" Karl Höllers nach einem Thema von Frescobaldi hinterließ stärksten Eindruck. Thematische Profilierung und Kontraste sind Wesensmerkmale dieser Musik, die in der formalen Deutung musikalischer Gedanken eine Andeutung, aber noch keine Erfüllung bringt. Backhaus spielte das G-Dur-Klavierkonzert von L. v. Beethoven. Backhaus' überragendes Künstlertum ist in allem mehr nach der virtuosen als der gefühlsmäßigen Seite hin betont. Den Abschluß bildete Richard Strauß' unsterblicher „Don Juan". Die variablen Deutungen seitens der Dirigenten werden dem Werk selten gerecht. Generalmusikdirektor Philipp Wüst hatte die Leitung des Konzertes. Es wurde stilrein und hingebungsvoll musiziert. —

Wir kommen zum bedeutendsten Ereignis (der Erwartung nach): Die Übertragung des vierten, fünften und sechsten Bildes der Oper „Simplizius Simplizissimus von Ludw. Maurik." Das Werk hatte seinen Ehrenplatz auf der Reichsmusiktagung in Düsseldorf. Die Erwartung war groß. Da wir nur den zweiten Teil hören konnten, müssen wir uns an diesen halten, denn man kann das Vorausgegangene doch nur ahnen, indem man sich auf die Stileigenheiten des Autors stützt. — Die Vielgestaltigkeit der Handlung kann einen Komponisten anregen. Der dichterische Vorwurf ist ein opernmäßiger. Die Gestalt des Simplizissimus ist prägnant genug, die Vielheit um ihn herum zu bändigen — bei Grimmelshausen. Wenn wir den einheitlichen Guß im Werke Mauriks verneinen, dann liegt die Ursache im Musikalischen.

Chöre, Rezitative, Duette, Melodram, symbolisierende Zwischenspiele wechseln in bunter Folge. Die Oper verfolgt das Prinzip der „Reihung". Eine echt zeitgemäße Form, die zur Gewinnung eines neuen Opernstils beitragen kann, wenn der Autor Gestaltungskraft, Bildhaftigkeit und persönlichen Stil ins Feld zu füh-

ren hat. Wir erlebten eine Andeutung, die manchmal verheißungsvoll wirkte, aber keine Erfüllung. Ganze Episoden waren glücklich gebaut. Es gab musikalische Neuheiten, die fesselten; die Orchesterbehandlung führte zu verblüffenden Effekten. Jedoch warfen die Lichtseiten bedenkliche Schatten. Der Autor nennt sein Werk „heiterbesinnliches Spiel". In dem Wort „besinnlich" liegt die große Klippe. Denn die Bühne kann ja bloß einen organisch gestrafften Querschnitt aus diesem „lächelnden Heldenleben" bringen, da ist eben Besinnlichkeit eine große Gefahr, denn was vier Stunden hindurch besinnlich wirken soll, droht auseinanderzufallen. Der Autor leitete sein Werk. Es ist unschwer festzustellen, daß dem Künstler die Bedienung des Riesenapparates nur schwer gelang. J. Rupertus

Hochschule und Konservatorium

ERÖFFNUNG DER STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULE IN FRANKFURT

Die überlieferten kulturellen Einrichtungen der Stadt Frankfurt sind fast alle dem Gemeinsinn vermögender und angesehener Bürger der ehemaligen freien Reichsstadt zu danken; so auch die erste musikalische Bildungsanstalt am Platze, die bisher den Namen „Dr. Hochs Konservatorium" getragen hat. Der 1874 Verstorbene Dr. Johann Hoch hat testamentarisch bestimmt, daß sein ganzes Vermögen „der Förderung der Musik in jeder Weise und der unentgeltlichen Unterweisung unvermögender musikalischer Talente in allen Zweigen der Tonkunst" dienen soll. Im Jahre 1878 wurde die Anstalt eröffnet. Ihr erster Direktor war Joachim Raff. Die Lehrerschaft setzte sich aus den hervorragendsten Pädagogen der damaligen Zeit zusammen. Zu den Meisterlehrern der Anstalt zählten Clara Schumann, Julius Stockhausen, Bernhard Coßmann, Hugo Heermann und Hugo Becker, Malvine Schnorr von Carolsfeld, Engelbert Humperdinck und andere. Von den späteren Leitern des Instituts seien Bernhard Scholz, Iwan Knorr und Waldemar von Baußnern genannt. Ihr fruchtbares musikerzieherisches Wirken wird bezeugt durch die Namen der Komponisten Hans Pfitzner, Hermann Zilcher, Cyrill Scott, Eduard Mac Dowell und Paul Hindemith, der Dirigenten Hans Rosbaud, der Instrumentalisten Frieda Kwast-Hodapp, Johannes Hegar, Frederic Lamond, Arnold Földesy, Alfred Hoehn sowie der Sänger Johannes Meschaert, Hermine Spieß und Ria Ginster. Der Weltkrieg führte auch hier eine große Krise herauf, zumal da fast zwanzig Prozent der Schüler aus dem Auslande kamen. Schon seit gut zehn Jahren waren Bestrebungen im Gang, die Anstalt wirtschaftlich und organisatorisch auf eine neue Grundlage zu stellen. Die Schrumpfung des Stiftungskapitals machte eine stärkere Beteiligung der Stadt nötig. Die Stadt wiederum hielt es aus wirtschaftlichen und aus kulturpolitischen Erwägungen heraus für wünschenswert, daß daß Institut auch vom Staate unterstützt würde und die Rechte einer Staatlichen Hochschule erhalte. Aber erst nach dem Umbruch wurde es möglich, bei allen zuständigen Stellen das entsprechende Verständnis und die ebenso unentbehrliche tatkräftige Unterstützung zu finden, um diesen Plan zu verwirklichen. In den Verhandlungen, die einerseits zwischen Dr. Hochs Konservatorium und der Stadt Frankfurt, andererseits zwischen der Stadt und dem Reichserziehungsministerium gepflogen wurden, hat die Stadt Frankfurt als Gegenwert für den jährlichen Zuschuß von 150000 Mark sich einen weitgehenden Einfluß auf die künstlerische Organisation und die wirtschaftliche Verwaltung der Hochschule gesichert. Dabei wurde eine enge und fruchtbare Wechselwirkung der neuen Hochschule mit den anderen städtischen Bildungsanstalten ermöglicht, besonders auf dem Gebiete des Konzertwesens, des Theaters und der Musikwissenschaft. Die musikalische Jugend darf also, wenn sie sich zu einem Studium in Frankfurt entschließt, nicht nur eine vorzügliche Fachausbildung, sondern auch das ebenso nötige günstige kulturelle Milieu erwarten.

Als Leiter der neuen Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt, die im Untertitel den Namen „Dr. Hochs Konservatorium" weiterführt, wurde der Komponist Hermann Reutter berufen, der anläßlich der Uraufführung seiner Oper „Dr. Johannes Faust" mit dem Musikleben der Stadt in nähere Fühlung getreten ist. Dank der Aufgeschlossenheit der maßgebenden Stellen für die Not-

wendigkeiten des Kunstschaffens und der Kunstpflege in unserer Gegenwart konnte Hermann Reutter den Lehrkörper der Anstalt, dem seither schon ausgezeichnete Kräfte — so der Meisterpianist Alfred Hoehn — angehörten, durch eine Reihe bedeutender jüngerer Pädagogen und ausübender Künstler erweitern. Dr. Hugo Holle übernahm die Stellvertretung des Direktors, dazu die Leitung des Hochschulchores sowie die Musikgeschichte und einen Teil des theoretischen Unterrichts. Die Leitung des Orchesters und des Seminars für katholische Kirchenmusik wurde dem Komponisten Karl Hoeller übertragen. Mit der Meisterklasse für Violinspiel wurde Alma Moodie betraut, als Lehrer des Orgelspiels Prof. Helmut Walcha verpflichtet. Das Fach Musikerziehung ist durch Dr. P. F. Scherber vertreten. Die Anstalt gliedert sich in drei Abteilungen. Die „Abteilung für künstlerische Ausbildung" dient dem Unterricht bis zur künstlerischen Reife; sie umfaßt die Fachgruppen Tonsatz und Komposition, Tasten- und Streichinstrumente, Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Kammermusik, Opernschule, Dirigieren mit allen zusätzlichen Fächern musikalischer Allgemeinbildung. Die „Abteilung für Musikerziehung" enthält ein Seminar für Privatmusikerzieher, einen Lehrgang für Jugend- und Volksmusikpflege sowie Lehrgänge für Instrumentalunterricht einschließlich der Volksmusik-Instrumente. Die „Abteilung für Kirchenmusik" dient den Ansprüchen der beiden christlichen Konfessionen sowie der Vorbereitung auf die staatlichen Organisten- und Chorleiter-Prüfungen. Diesen drei Abteilungen sind als besondere Einrichtungen die Orchesterschule, die Opernchorschule und der Lehrgang für Chorleiter angegliedert. Mit dem Lehrkörper und dem Lehrplan wurden auch die Räume der Anstalt und ihre Einrichtung den heutigen Bedürfnissen angepaßt.

Die Staatliche Musikhochschule Frankfurt konnte sich der Öffentlichkeit nicht besser präsentieren als mit dem Festkonzert, das sie am Abend nach der Eröffnungsfeier veranstaltete. Dieses Konzert vermittelte kein konventionelles und im ländläufigen Sinne dankbares Programm, sondern nur Werke, die in Frankfurt oder überhaupt zum ersten Male erklangen. Von den vier Werken, die zu Gehör kamen, entstammen drei dem Schaffen junger Komponisten, die dem Lehrkörper der Anstalt angehören und zu den begabtesten Kräften des jungen musikalischen Deutschlands zählen. Nach der zweiten Ratswahl-Kantate von Bach („Gott, man lobet Dich") erklangen: das „Konzert für Klavier, Klarinette und Streichorchester" von Gerhard Frommel, das „Konzert für Violine und Orchester" von Karl Höller und die Kantate nach Hölderlins „Gesang des Deutschen" von Hermann Reutter. Diese Vortragsfolge wurde vorwiegend von Kräften der Hochschule selbst höchst wirksam dargeboten. Hugo Holle leitete den Hochschulchor und das Orchester der Anstalt bei der Wiedergabe der Werke von Bach und Reutter. Bei der Erstaufführung des Klavierkonzerts von Frommel stand der Komponist selbst am Pult; die Solopartien wurden von zwei anderen Lehrern des Instituts: Dr. Georg Kuhlmann und Eduard Liebhold ausgeführt. Beim Violinkonzert von Höller spielte unter des Autors eigener Leitung Alma Moodie den Solopart. Frommels Klavierkonzert ist eine kompositionstechnisch bedeutende Leistung mit feinen klanglichen und spielerischen Reizen. Das Organische des Aufbaues und die lichte Farbigkeit der Instrumentation traten besonders sinnfällig hervor. Gegen das Ende zu bemerkte man eine gewisse Uneinheitlichkeit des Stiles und eine gewisse Weitschweifigkeit der Anlage, die dem Bestreben entsprang, auch das Virtuose entsprechend zur Geltung zu bringen. Das Violinkonzert von Höller gehört nicht zu seinen stärksten Schöpfungen. Kunstfertigkeit scheint den aus innerem Bedürfnis erwachsenen Ausdruck zu überwiegen. Die Solostimme ist nicht sehr freigiebig behandelt. — Die Kantate von Reutter ist ein hoch inspiriertes und mit reifem Können gestaltetes Werk, das sich einprägt und zu Herzen geht. Die Komposition übersetzt die Gedankentiefe und die sprachliche Schönheit der Dichtung in eine durchaus angemessene klingende Form. Die innige Verbindung von Wortdichtung und Klangdichtung ergibt eine gesteigerte Gesamtwirkung. Die vielen Bilder, die der Dichter zum Lob seines Volkes und seines Vaterlandes entrollt, sind vom Komponisten ebenso mannigfaltig vertont, und doch ist Reutter nicht am einzelnen hängen geblieben, sondern hat mit

ebenso reizvoller wie bedeutsamer Kombination einzelner Strophen das ausgedehnte Gedicht bündig zusammengefaßt. Diese Musik ist nicht auf epigonale Art, sondern in einem durch die „Krise" erhärteten und erweiterten Sinne tonal stilisiert. In den symphonischen Chorsatz sind zwei Solostimmen (Sopran und Bariton) sehr wirksam eingewoben. Man verließ dieses Konzert mit dem Eindruck, daß eine Hochschule, die sich mit einem solchen Programm und einer so vorzüglichen Wiedergabe-Leistung künstlerisch ausweisen kann, auch als Lehranstalt alle Voraussetzungen für ein glückliches, erfolgreiches Wirken besitzt. Karl Holl

Die Meinung des Lesers

MITTLER ZWISCHEN MUSIK UND VOLK

Aus einem Brief an einen Musikalienhändler

„... Sie werden es schwer für möglich halten, daß wir außer unter uns kaum recht zu hausmusikalischer Geselligkeit kommen. Aber es ist Tatsache, und alle unsere Bemühungen fruchten wenig. Zuhörende Gegenliebe findet man wohl, aber zu tätiger Anteilnahme fehlen meist die Voraussetzungen äußerer und innerer Art.

An mindestens vier oder fünf berühmten und durchaus gut besuchten Hochschulinstituten und Stätten unserer Stadt wird Woche um Woche von gelehrten und berufenen Männern dargetan, wie mannigfaltig und vielgestaltig das Kulturleben unseres Volkes in der geschichtlichen Vergangenheit auch auf musikalischem Gebiete war, wie gerade die allenthalben rege Sing- und Spielfreudigkeit der Laienkreise und unbekannten kleinen Meister in Stadt und Land eine gesellig belebte Volksgemeinschaft schuf und mit gediegenem Können den Mutterboden des hohen Einzelschaffens bildete. Man scheint freilich über dieser theoretischen Beschäftigung mit der ruhmreichen Vergangenheit die praktische Nutzanwendung für die eigene Gegenwart beharrlich zu übersehen. Allerdings sollte man vielleicht billigerweise von da aus auch gar keine unmittelbare Befruchtung im täglichen Leben der Stadtgenossen erwarten. Aber selbst mittelbar wird über gewisse inselhaft abgekapselte Zirkel hinaus nichts spürbar, und diese zwei oder drei Zirkel legen in ihrer selbstgenügsamen oder angekünstelten Verschnürung überhaupt keinen sonderlichen Wert auf Tuchfühlung, geschweige denn auf Begegnung und Austausch. Ich weiß nicht, ob das in ihrem Wesen liegt oder ob etwa nur Anlaß und eine magnetische Mitte fehlen. Jedenfalls stehen die verschiedenen musikalischen Erscheinungsformen der Stadt empfindlich isoliert nebeneinander. Die mehr oder weniger besetzen Konzertsäle, Opern-Aufführungen usw. tun's freilich nicht und leiden überdies an manchen Mängeln der Überalterung in der Veranstaltungsweise. Die Reichweite der Werbung oder Verordnung bleibt allzu oft nur in der formalen Durchführung stecken. So käme man wieder zu der ewigjungen Binsenwahrheit zurück, daß Vorbild und Beispiel die echten Eltern des Fortschrittes sind. Aber es scheint noch lange nicht jeder „in den Binsen gesessen" zu haben.

Doch ich wollte ja gar nicht davon reden, sondern Ihnen nun endlich einmal schreiben, wie sehr Sie und Ihre Arbeit uns hier fehlen. Ich weiß, Sie sind kein Freund von Lobsprüchen und Komplimenten. Es ist ja auch keine leere Schmeichelei, wenn ich Ihnen sage, daß wir Ihrem persönlichen und geschäftlichen Wirken unvergeßliche Erinnerungen und Anregungen verdanken. Auch bilde ich mir ein, daß Sie bei Ihrer Umsicht und Klugheit selbst genau die Einmaligkeit und Vorbildlichkeit Ihrer Arbeit einzuschätzen wissen. Ich habe jedenfalls in dieser ganzen Zeit weder hier noch an den zahlreichen anderen Orten, die ich beruflich besuchen mußte, einen ähnlich arbeitenden, verantwortungsbewußten Musikalienhändler angetroffen. Erst durch den Vergleich und die Entbehrung habe ich um so eindringlicher den Sinn Ihrer Widmung in dem schönen Scheidegruß verstehen gelernt: „Buchhändler, das ist ein honneter Titel" — fürwahr, Friedrich der Große trifft mit dieser Randbemerkung an den titelsüchtigen Kanter haarscharf den Nagel auf den Kopf! Denn: „Kommerzienrat" — was sagt denn diese fremdländische Überspitzung und Gleichmacherei der kommerziellen Findigkeit? In dem scheinbar so schlichten und einfachen Wort „Buchhändler"

aber steckt eine hohe und ernste Aufgabe, eine vordenkliche und nachdenkliche Verpflichtung. Wenn alle deutschen Buchhändler dieser ihrer Pflicht vor unserem Volk und seiner Kultur immer treu geblieben wären, ich bin überzeugt, wir hätten vor fünf Jahren nicht so fürchterlich viel Unrat auszuräumen und zu verbrennen gehabt! Auf musikalischem Gebiete ist das nicht anders, in mancher Hinsicht vielleicht noch schwieriger und verzweigter. Man könnte sagen, daß der Musikalienhändler in weit höherem Grade nicht nur Gesinnung und Haltung, sondern selbst sehr reiche musikalisch ausübende Erfahrung und Begabung besitzen muß, um seinem Amte als Mittler zwischen Musik und Volk wirklich gerecht werden zu können.

Der ungewöhnliche und — unberufen! — menschlich und geschäftlich reiche Erfolg Ihres Wirkens beruht wohl darin, daß Sie wie nur ganz wenige Ihres Standes mit dieser Berufsauffassung ganzen Ernst gemacht haben. Sie haben recht eigentlich sogar die darin verankerten Grundsätze gewissermaßen zu Ihrem Spezialauftrag gemacht. Ich erinnere mich noch wie heute an den Tag, als ich vor fast vier Jahren zum ersten Male Ihre Geschäftsräume oder, wie Sie selbst so bescheiden sagen: Ihren „Laden“ betrat. Das war ja nun wirklich ein verwunderliches, aber sogleich gewinnendes und überzeugendes Erlebnis. Zwar weit kleiner und enger als jetzt, aber im Grunde von dem gleichen Geiste des sach- und fachkundigen Kaufmanns beseelt, der seinem Kunden nicht nur ein eigennütziger Handelsmann, sondern ein unaufdringlich aufmerksamer und anregender Freund ist, so bot sich Ihr Unternehmen an der Grauen Mauer dar. Der entscheidende Eindruck war der einer außerordentlichen Gediegenheit, ausgewählten Reichhaltigkeit und zugleich einer unerhört frischen und offenen Lebensart. Nirgendwo ist mir gerade der Begriff der Volks- und Hausmusik so anschaulich und ursprünglich entgegengetreten, nirgendwo fand ich eine so rege und verzweigte Verbindung mit Künstlern, Laien und musikhungrigen Stadtgenossen aller Schichten. Vor allem aber ist mir nirgendwo wieder so sachlich der Dienst an der Musik wie am ratsuchenden Kunden ohne auch nur einen Hauch von Geschäftemacherei begegnet. Man konnte sich in jeder Hinsicht auf Ihren Geschmack und Ihren Fingerzeig verlassen. Sie wirkten gewissermaßen wie ein Facharzt für uns alle, denen es darum zu tun war, nach anstrengender Berufsarbeit neue Kräfte aus dem unerschöpflichen Brunnen der deutschen Volks- und Hausmusik zu gewinnen und durch geselligen Umgang untereinander in belebter Volksgemeinschaft alte und neue Schätze zu erproben. Ihre Heilmittel waren die ursprünglichen Schöpfungen unseres Volkes selbst. Aus einer tiefgegründeten Volks-Verbundenheit heraus haben Sie es mit aufrechtem Mute und unerschütterlicher Achtung vor dem Reichtum seiner Ur-Anlagen stets abgelehnt, in der früher so gern bekundeten, dünkelhaften Überheblichkeit dem „primitiven“ Volke die elenden Surrogate eines öden Lirum-Larums oder blutlosen Tingel-Tangels anzubieten. Dergleichen schien Ihnen stets Verrat an der Würde unseres Volkes und unserer Musik. Von Ihnen habe ich gelernt, daß es nicht Historismus ist, zu den Quellen zurückzugehen, sondern daß die echten Lebensäußerungen unserer Volksseele zu allen Zeiten ewigjung sind. Die Entwicklung, der Sie damals auf diese und andere Weise mit beharrlicher Entschlossenheit dienten, hat Ihnen ja auch in ungeahntem Maße Recht gegeben und die hundertfach verdiente Anerkennung nicht vorenthalten. Ihr Grundsatz, keine nachgemachte Musik „im Volkston“, keine spießbürgerliche „Glück im Winkel“-Literatur, keine Potpourris und Arrangements (was sind das schon für fürchterliche Fremdworte!), keine „Alben für die Höhere Tochter“, ja sogar keine Schlager- und Salonorchester-„Werke“, keine vierhändigen oder sonstigen Bearbeitungen „Klassischer Musik fürs Haus“, keine beliebten Liederkränze und Tanzalben, also die sogenannten gangbaren Artikel gerade nicht zu verkaufen, schien allen Rentabilitäts-Gesichtspunkten für eine Musikalienhandlung vollkommen Hohn zu sprechen und Ihren sicheren Untergang zu gewährleisten. Aber Ihr Erfolg zeigt, daß Sie das wirkliche, gesunde Volksempfinden besser kannten. Sie wußten unbeirrbar, daß von allem Gut der Vergangenheit oder Gegenwart nur das Beste wirklich gut genug ist, um im Leben unseres Volkes seinen Platz zu beanspruchen und unabhängig von modischen Machenschaften zu behaupten. Sie kämpften dafür, daß es gegen-

über dem Wesensbilde unseres kulturellen Volksorganismus auf den tätigen Einsatz und Anteil, auf das Mitschaffen und Miterhalten, auf die gemeinsame Verantwortung aller ursprünglich veranlagten persönlichen und gemeinschaftlichen Volkskräfte ankäme und daß aus diesem Dienste selbst der größte Lohn käme über Alltag und Feiertag hinaus. Wir alle jedenfalls waren die Nutznießer Ihrer Beharrlichkeit und Tatkraft. In Ihrem Laden traf sich alles, was Beine und Ohren und Lust und Liebe zum geselligen Musizieren hatte. Es war eine recht lebendige Stadtgemeinschaft, die da ihre magnetische Mitte spürte. Hier konnten ohne Rücksicht auf Tag oder Stunde Spielpartner sich zusammenfinden, musizierende Familien konnten Freundschaft schließen und durften in Ihren behaglichen Räumen sogar sich zum Spiel treffen, wenn es zu Hause zu eng oder sonst vorübergehend behindert war. Hier wurde man auf die zwangloseste Art mit Künstlern und Musiklehrern bekannt. Hier fand man reiche Schätze vorzüglich geeigneter und von Ihnen selbst sorgfältig ausgewählter und erprobter Notenliteratur gerade für den geselligen und häuslichen Bedarf aller Fertigkeitsgrade. Das Schönste aber und für uns alle immer wieder das Anregendste waren Ihre erstaunlich vielseitigen kleinen und großen Vorspiel-Abende, an denen Sie uns mit dem oder jenem Ihrer Kunden, bisweilen und immer gern durch einen hilfsbereiten Künstler oder Musiklehrer der Stadt unterstützt, die verschiedenartigsten Neuheiten des Musikalien-Marktes darboten. Ich muß gestehen, daß eine derart musterhafte und vorbildliche Werbung wohl den Gipfel des Wünschenswerten und Wirkungsvollen überhaupt darstellt. Denn sie ermuntert nicht nur zum Kaufen, sondern auch zum Können. Sie erzieht und steigert durch das gefällige Beispiel jedes eigene Musizieren auf die ungezwungenste Art von der Welt.

Als Sie schließlich auch das Wagnis nicht scheuten, manche Vorspiel-Abende in gewissen Abständen sogar öffentlich zu veranstalten, und dabei die ungeheuer glückliche Verbindung von Zuhören und Mitmachen fanden, da hat wohl gerade diese „Entfesselung" des Publikums aus dem Banne der lediglich akustisch aufnehmenden Passivität das größte Wunder mit der Befreiung musikalischer Grunderlebnisse in einer wahren Hörgemeinschaft gewirkt. Sie werden sich ja ebenso wie wir erinnern, daß damals am Schluß schon des ersten Versuchs-Abends auf allen Gängen und Fluren des Summens und Widerhallens kein Ende war und daß sogar die gewöhnliche Drängeljagd an den Garderoben in leichterer Duldsamkeit aller untereinander sich abwickeln ließ. Wie schön, daß Sie diese prächtigen Abende, die eigentlich das Urbild des zukünftigen volksnahen deutschen Konzertlebens überhaupt sein sollten, auch im vergangenen Winter weiterführen und sogar ausbauen konnten! Wie schade nur, daß wir nicht dabei sein durften! Hier war wirklich jene innerste Einheit von Kunst und Leben, von Musik und Volk sichtbar und hörbar geworden wie selten, „und jeder ging beschenkt nach Haus" — nicht betäubt und geblendet von dem artistischen Glanze ewig unerreichbarer Virtuosenkunst, auf die Sie sogar bewußt verzichteten (man hört ohnehin im Lauf der Jahre fast immer dieselben Spitzen-Nummern und Parade-Pferde!), sondern heilsam erfüllt und gekräftigt durch die tätig angeregte Begegnung mit den allzeit jungen Wurzeln und Werten unseres musikalischen Volkslebens. Ihr weitsichtiger und wahrhaft volksverbundener Einfall, diese erprobte und immer wieder ergänzte gute deutsche Hausmannskost gerade den nicht übersättigten, dafür aber musikhungrigen und oft wenig bemittelten jungen und alten Stadtgenossen durch eine musikalische Leihbücherei stets verfügbar zu halten, half diesem Ansatz vielleicht zu seiner stärksten gemeinschaftsbildenden Wirkung und stellte das schönste Zeugnis Ihres volkskulturellen Verantwortungsbewußtseins und Ihrer hohen Berufsauffassung als Mittler zwischen Musik und Volk dar. Denn niemand anders als der wirklich sach- und fachkundige Musikalienhändler ist zu diesem Amte zwangloser und selbstverständlicher bestimmt. Ich weiß aus eigenster Erfahrung, wie sehr das kaufende Publikum, wenn es wirklich ein lebendiges und rühriges Verhältnis zur Musik hat, auf den Musikalienhändler vertrauen möchte und wie sehr es meist durch konventionelle Geschäftigkeit, oberflächliche Sachkenntnis und schablonenhafte Urteilsbildung enttäuscht wird. Ist dies nur ein Mangel an wirklichen Persönlichkeiten oder eine Folgeerscheinung überalterter Handelsprinzipien, denen man die ka-

pitalistischen Erzväter noch immer in jenem wenig erfreulichen Sinne anmerken kann? Man sollte doch endlich begreifen, daß die materialistische Weltanschauung schlecht zum deutschen Leben paßt und daß gerade auf kulturellem und musikalischem Gebiet der Umgang zwischen Kaufmann und Kunden erheblich erneuerungsbedürftig zu sein scheint. Ihr Beispiel lehrt überzeugend, daß sachlich-hingebende Arbeitsleistung und echtes Ringen um den Mittlerdienst zwischen Musik und Volk genau entsprechende Aufnahme bei Künstlern, Lehrern und Laien gefunden und aus vereinzelten Interessenten eine Gemeinschaft von Stadtgenossen geformt hat, die Ihren Berufseinsatz als Musikalienhändler nicht nur wirtschaftlich, sondern menschlich in freiwilliger Treue reich belohnt. Das mag den engbrüstigen Rechenfexen wie den wohlbeleibten Geschäftemachern paradox erscheinen, aber es ist die Wahrheit des echteren Handelns."

Unsere Berufskameraden

Die Dozenten Dr. Herbert Birtner in Marburg und Dr. Josef Schmidt-Jörg in Bonn sind zu ao. Professoren daselbst ernannt worden.

Dr. Siegfried Anheißer ist an den Folgen einer Operation unerwartet gestorben. Mit seinem Namen ist die sprachgewandte und erfolgreiche Verdeutschung der großen Mozart-Opern (Don Giovanni, Figaro, Cosi fan tutte) verknüpft. Auch „Il re pastore", „Die Gärtnerin aus Liebe", Rossinis „Barbier" und Shakespeares „Cymbeline" wurden von ihm für die deutsche Bühne neu bearbeitet.

Im 70. Lebensjahre starb der Maler Prof. Willy von Beckerath, der in Musikerkreisen durch seine Lithographien „Brahms am Flügel", „Brahms, die akademische Festouvertüre dirigierend" und „Max Reger, dirigierend" bekannt geworden ist.

Zum Musikbeauftragten der Stadt Mannheim wurde Dr. Ernst Cremer, Erster Kapellmeister beim Nationaltheater, ernannt.

Prof. Dr. Hermann Grabner, bisher am Leipziger Landeskonservatorium, wurde an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Kurzberichte

Göttinger Händel-Festspiele 1938

In rühmlichst bekannter Sorgfalt vorbereitet und durchgeführt, fanden auch in diesem Jahre vom 19. bis 26. Juni die Göttinger Händel-Festspiele statt. Die festliche Eröffnung am 19. Juni vormittags brachte mit einem instrumentalen und vokalen Kammerkonzert, das ausschließlich Händelscher Musik gewidmet war, einen stilvollen Auftakt. Am Abend war die deutsche Uraufführung der übrigens vortrefflich aus dem Italienischen übersetzten Oper „Ptolomäus" und vermittelte ein bedeutsames Erlebnis, von dem man nur bedauern kann, daß außer den wenigen Wiederholungstagen der Göttinger Woche selbst kaum an anderer Stelle Bereitschaft und Verständnis für eine bleibende Erweckung dieses Händel-Erbes zu finden sein wird. Zwei Serenaden auf der stimmungsvollen Hainberg-Freilichtbühne des Kaiser-Wilhelm-Parkes teils mit neuer, teils mit alter Musik und einem Tanzspiel „Waldszenen" boten sommerlich bewegte Eindrücke. An mehreren Abenden blieben Teilnehmer und Künstler noch bis in die späte Nacht froh zusammen. Im Ganzen atmeten also die diesjährigen Händel-Festspiele wieder den Geist liebevoller und verantwortungsbewußter Kunstpflege, dem unser Musikleben in besonderem Maße Vielfalt und Reichtum verdankt.

Das Weimarer Arbeitslager des Kultur- und Rundfunkamtes der RJF.

brachte ein umfangreiches musikalisches Programm. Das Schwergewicht der Tagung, an der die Kulturabteilungsleiter der Gebiete und die Kulturstellenleiter der Banne der Hitlerjugend sowie eine Reihe von namhaften jungen Künstlern aus den Reihen der HJ teilnahmen, lag in der Vermittlung großer künstlerischer Eindrücke. Obergebietsführer Cerff, der Leiter des Kulturamtes der Reichsjugendführung, hatte in einer großen Rede über die Kulturarbeit der HJ die Aufgabenstellung in drei Gruppen aufgeteilt: einmal die Darstellung der großen Kunst zur

Erbauung und als Vorbild, zweitens die Förderung junger schöpferischer Kräfte und drittens die Kultur im Alltag. Zu der ersten Aufgabenstellung sagte Obergebietsführer Cerff:

„Ich glaube, daß die Darstellung der großen Kunst jene ehrfurchtvermittelnde Kraft ist, die überhaupt erst die Grundlage eines kulturellen Schaffens für die Zukunft abgeben kann. Denn wer nicht den großen Strom unseres kulturellen Schaffens, der uns aus der Vergangenheit überantwortet wird, erkennt und erfühlt, wenn er nicht die Größe dieses Schaffens ermißt, der wird in sich niemals jenen Maßstab tragen können, der erforderlich ist, um auch in der Zukunft Großes zu leisten. Ich bin daher bei der praktischen Gestaltung dieses Lagers davon ausgegangen, daß neben der eigenen Arbeit, die wir hier zu leisten haben, immer wieder das große künstlerische Vorbild steht. Ich glaube, der Maßstab, den wir in uns tragen, ist gerade für die Wertung des kulturellen Schaffens maßgebend."

Eine große Zahl deutscher Künstler hatte sich zur Ausgestaltung des Weimarer Lagers zur Verfügung gestellt. Elly Ney und Edwin Fischer gaben Klavierkonzerte, Hermann Diener spielte im Zeltlager mit seinem Collegium musicum, ein großes Orchesterkonzert in der Weimarhalle unter Leitung von Eugen Jochum brachte u. a. das Violinkonzert von Beethoven, das Georg Kulenkampff spielte und, von Gerhard Hüsch gesungen, Mozart-Arien und Hugo Wolf-Lieder. Die Morgenfeier im Nationaltheater und eine Dichterstunde gestaltete das Strub-Quartett aus.

Wettbewerb für deutsche Komponisten im Ausland

Zur Förderung des Musikschaffens deutscher Komponisten, die außerhalb der Reichsgrenzen leben, und zur Gewinnung von Werken der Musik, die sich zur kulturellen Ausgestaltung der Tagungen der Auslandsdeutschen eignen, veranstaltet die Stadt der Auslandsdeutschen ein Preisausschreiben, für das Werke für gemischten Chor, sowie für Männerchor eingereicht werden können. Näheres teilt die Geschäftsstelle des Landes-Orchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, Stuttgart-N, Königstr. 46 mit.

Cesar Bresgen-Sonderheft

Die „Zeitschrift für Musik" widmet dem jungen Komponisten, der in diesem Jahre seinen 25. Geburtstag feiert, ein Sonderheft. Bresgen ist ohne Zweifel einer der begabtesten der von der Reichsjugendführung geförderten jungen Komponisten. Bresgen schreibt große Orchesterwerke, Kammer- und Bühnenmusiken; besonders bekannt geworden ist er durch seine sangbaren Chorkantaten, meist für gemischten Chor und einige Instrumente gesetzt, die auch vielfach im Rundfunk zu hören sind. Sein letztes Werk ist eine auch für szenische Aufführung geeignete größere Kantate „Die Bauernhochzeit", ein sprühend fröhliches Werk in Art der Bach'schen Bauernkantate.

Musikwissenschaftliche Preise

Die vom Herrn Reichserziehungsminister anläßlich der ersten Tagung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung im Oktober 1937 ausgesetzten Preise für die beiden besten musikwissenschaftlichen Dissertationen sollten erstmalig zum Geburtstag des Führers am 20. April 1938 verteilt werden. Der Gutachterausschuß war jedoch nicht in der Lage, von den im Jahre 1937 erschienenen reichsdeutschen Universitätsschriften zwei Arbeiten sowohl hinsichtlich des Themas wie seiner Behandlung einstimmig und ohne Vorbehalt als vorbildliche Dissertationen im Sinne nationalsozialistischer Wissenschaft zu bezeichnen und für die Preisverleihung vorzuschlagen. Die Preise konnten daher für das Jahr 1937 nicht verteilt werden.

In Anbetracht der guten wissenschaftlichen Leistung, die von der Mehrzahl der Gutachter bei fünf Verfassern anerkannt wurde, hat sich der Herr Reichserziehungsminister bewogen gefühlt, vier von ihnen aus dem Preisfonds des Staatlichen Instituts eine nachträgliche Druckbeihilfe zu gewähren und einen durch eine ehrenvolle Belobung auszuzeichnen. Es erhielten Druckbeihilfen die Herren:

Dr. Horst Goerges (Kieler Dissertation „Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts");

Dr. Friedrich Brandt (Berliner Dissertation „Das Wesen der Kammermusik von Brahms");

Dr. Karl Schweickert (Heidelberger Dissertation „Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert");
Dr. Hans-Heinz Dräger (Berliner Dissertation „Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa").
Die ehrenvolle Belobung wurde Herrn Dr. Georg Karstädt (Berliner Dissertation „Zur Geschichte des Zinken") zuteil.
Die nächste Preisverteilung erfolgt am 20. April 1939 und erstreckt sich auf Dissertationen und Habilitationsschriften, die im Jahre 1938 erschienen sind.

Musikpreis der Stadt Kassel

Der neugeschaffene Musikpreis der Stadt Kassel wurde durch den Oberbürgermeister erstmalig dem Komponisten Bruno Stürmer zuerkannt.

Gerhard Maasz,

der neue Leiter, des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, schrieb eine Suite „Nordische Tänze", die bei den Sendern Köln, Hamburg, Leipzig u. a. aufgeführt wurde.

Hans Friedrich Micheelsen

Der durch die Lobeda-Bewegung besonders bekannt gewordene Hamburger Komponist schrieb eine „Kantate zum Tag der Hausmusik", in welcher in reizvoller Form zum Singen und Spielen aufgefordert wird. Nach dem Chor „Übung macht den Meister, nur das Können führt zur Kunst" schließt ein allgemeiner Rundgesang, der auch von den Zuhörern mitgesungen werden soll, das Ganze ab.

Quempassingen

Der im Jahre 1930 von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln unternommene Versuch, den alten Brauch des Quempassingens durch Herausgabe eines Quempasheftes wieder neu zu beleben, hatte einen überraschenden Erfolg zu verzeichnen. Wie jetzt durch eine neu angekündigte „Festliche Ausgabe" in zweifarbigem Notendruck mit handkolorierten Bildern bekannt wird, sind bis zum heutigen Tage über eine halbe Million Quempashefte erschienen. Das echte Lied setzt sich also auch auf einem Gebiet durch, auf dem der Kitsch in der Vorkriegszeit besondere Triumphe feierte.

Fachschaft Musikverleger

Der deutsche Musikalien-Verleger-Verein hat sich aufgelöst. Er wurde als Fachschaft Musikverleger in die Reichsmusikkammer eingegliedert. Die Fachschaft führt die Tätigkeit des DMVV weiter.

Errichtung von Gemeindekapellen

Zur Förderung der Laienmusikpflege auf dem Lande und in kleineren Städten haben die Reichsmusikkammer und der Deutsche Gemeindetag eine Vereinbarung über den Einsatz von Gemeindekapellen abgeschlossen. Nach dieser Regelung, deren Einführung allen Gemeinden bis zu zwanzigtausend Einwohnern empfohlen wird, kann einer im Gemeindegebiet ansässigen leistungsfähigen Laienmusikvereinigung die Bezeichnung Gemeinde- oder Stadtkapelle verliehen werden, wenn das örtliche Musikbedürfnis nicht durch eine in der Umgebung bestehende Berufskapelle befriedigt wird. Über die Ernennung zur Gemeindekapelle, die durch den Bürgermeister im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer erfolgt, wird der betreffenden Vereinigung eine Urkunde ausgestellt. Die neue Einrichtung ermöglicht es, im Dienst der Partei, des Staates und der Gemeinde ehrenamtlich und gemeinnützig geleistete Volksmusikarbeit in aller Form anzuerkennen und den in Frage kommenden Kapellen für ihre weitere kulturelle Entwicklung eine festere Grundlage zu geben. Es ist zu erwarten, daß diese begrüßenswerte Maßnahme der gemeindlichen Selbstverwaltung die volkstümliche Musikpflege auf dem Lande und in der Kleinstadt in fruchtbarer Weise anregt und belebt.

Shakespeares Sommernachtstraum

Der Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt hat dem Münchener Komponisten Carl Orff den Auftrag erteilt, eine neue Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" zu schreiben.

Stiftung eines Nationalen Musikpreises

Auf der Reichsmusikwoche in Düsseldorf hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels die Stiftung eines Nationalen Musikpreises verkündet. Dieser Preis soll der Förderung des musikalischen Solisten-

nachwuchses dienen und wird jährlich in Höhe von RM 20000 je zur Hälfte an den besten deut-Pianisten und den besten deutschen Geiger des Nachwuchses zur Verteilung gelangen.

Gustav Jenner zum Gedenken

In Marburg fand am 27. Mai eine Gedenkfeier für den ehemaligen Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. h. c. Gustav Jenner statt. Als einziger Schüler und Landsmann von Johannes Brahms ist Jenner besonders durch seine Erinnerungen („Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler") bekannt geworden und hat von 1895—1920 das Marburger Musikleben bestimmt. Nach einer Gedächtnisansprache von Prof. Dr. Hermann Stephani gelangten eine Reihe von Instrumental- und Gesangswerken Jenners zur Aufführung.

Vorschau

Die Reichsmusiktage der Hitler-Jugend

werden in diesem Jahre vom 13.—16. Oktober in Leipzig durchgeführt. Den Reichsmusiktagen geht ein achttägiges Musikschulungslager voraus, das die Musikerzieher der HJ aus dem ganzen Reich vereinigt. In dem Musikschulungslager werden u. a. die Arbeiten der Musikschulen für Jugend und Volk, die Blasmusik und die Orgelarbeit der Hitler-Jugend sowie Literaturfragen behandelt werden. Ein Meisterkonzert für die HJ wird im Laufe des Arbeitslagers unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach mit dem Orchester des Reichssenders Leipzig stattfinden.

Die anschließenden Reichsmusiktage sollen erstmalig in mehreren großen Veranstaltungen die eigene musikalische Leistung der Jugend auf verschiedenen Gebieten herausstellen. Sie wird in einem öffentlichen Konzert zur Geltung kommen, in dem Chöre und Instrumentalgruppen der HJ musizieren, weiterhin in einem Konzert mit einer Bläsermusik, das von drei Musikzügen der HJ bestritten wird und in der Durchführung einer großen Schlußkundgebung, in der der Reichsjugendführer Baldur von Schirach sprechen wird. Eine bei den Kulturtagungen der HJ schon zur Tradition gewordene Werkfeier wird in der Wollkämmerei Stöhr, Leipzig, stattfinden. In einer Bachfeier in der Thomaskirche wird der Thomanerchor unter Leitung von Prof. Straube singen und Günther Ramin wird auf der Bachorgel spielen. Ein Großkonzert mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth wird den musikalischen Höhepunkt der Leipziger Reichsmusiktage bringen.

Kasseler Musiktage 1938

vom 7.—9. Oktober 1938. Das große, in seinen Auswirkungen vielseitige Anliegen der Kasseler Musiktage ist die Neuverknüpfung von Musik und Leben. Von Jahr zu Jahr wird an wechselnden Beispielen herausgestellt, was sich auf diesem Gebiet an neuen Kräften und neuen Formungen zeigen läßt. Einmal stand mehr das chorische Musizieren im Vordergrund, ein andermal das instrumentale, einmal mehr die alte Musik, ein anderes Mal die zeitgenössische, — immer jedoch blieb alles Gebotene unter der gleichen Forderung: dem Leben zu dienen, den großen und kleinen Gemeinschaften des Volkes, den Sing- und Spielkreisen, den Freunden der Hausmusik neue Wege zu einer gesunden Musikpflege zu zeigen.

Auch in diesem Jahr soll ein Überblick über die Mannigfaltigkeit der Musizierformen gegeben werden, wie sie sich in der jungen deutschen Musikbewegung herausgebildet haben. Chor- und Instrumentalmusik, neue und alte Komposition soll dabei gleichartig eingesetzt werden.

Neben einer Stunde mit „Neuer Sing- und Spielmusik", die mit einer Märchenkantate von Cesar Bresgen und mit neuer Blockflötenmusik von Karl Marx u. a. bekanntmachen wird, steht eine „Alte deutsche Hausmusik" unter vorwiegender Verwendung von Blockflöten und Gamben. Dem Klavichord und der Laute sind eigene Veranstaltungen vorbehalten. Eine „Singübung" faßt die Teilnehmer zu tätiger Mitarbeit zusammen. Eine „Geistliche Abendmusik" bringt neben Orgelmusik Chorwerke von Schütz, Praetorius und J. S. Bach. Neu wird dieses Mal hinzutreten eine Veranstaltung unter dem Thema „Musik und Tanz", ein musikalisches Laienspiel nach einer alten Ballade, und schließlich die Durchformung des Abschlußkonzerts am Sonntag zu

einem alle erfassenden und alles zusammenfassenden Festabend unter dem Grundgedanken des „Jahrkreises“ mit neuen Chorwerken, Dichtung und chorischer Bewegung.

Um ein vollständiges Bild von der Breite der musikalischen Erneuerungsbewegung in unserem Volke zu geben, werden die anschaulichen Darbietungen diesmal durch zwei umfassende Vorträge ergänzt. Direktor Georg Götsch, der Leiter des Musikheims in Frankfurt/O., wird über die „Ganzheit der musischen Erziehung“ sprechen und Professor Dr. Friedrich Blume von der Universität Kiel über „Erbe und Auftrag“. Beide Vorträge werden als gedankliche Begründung und Vertiefung der praktischen Arbeit mit den übrigen Veranstaltungen ein Ganzes bilden.

Hauptträger der diesjährigen Kasseler Musiktage wird der „Deutsche Singkreis“ unter Leitung von Georg Götsch sein, der hauptsächlich aus Schülern des Musikheims in Frankfurt/O. besteht, und der seit zehn Jahren durch seine Chorfahrten in den deutschen Osten und besonders ins Ausland, vor allem England, einen guten Ruf erworben hat.

Wie in früheren Jahren wird auch diesmal eine umfassende Ausstellung von Noten und Instrumenten für Haus- und Volksmusik ein wesentlicher Anziehungspunkt der Kasseler Musiktage sein.

Das genaue Programm findet sich im Werbeaufruf, den der Arbeitskreis für Hausmusik, Geschäftsstelle Kassel-Wilh., Heinrich Schütz-Allee 35, kostenlos versendet.

Kasseler Kleinorgeltage

vom 5.—7. Oktober 1938. In Fortsetzung und Ergänzung der auf der Zweiten Freiburger Orgeltagung im Juni 1938 gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse soll während der Kasseler Kleinorgeltage insbesondere die Bedeutung vom Positiv und Portativ für die Hausmusik im weitesten Sinne herausgestellt und praktisch erprobt werden. Unter Leitung von Prof. Helmut Walcha und Helmut Bornefeld werden Besetzungs- und Klangstudien für Hausorgel und beliebige Stimmen und Instrumente an mehrstimmiger Musik geübt unter Mitwirkung der Teilnehmer.

Nähere Auskunft durch den Arbeitskreis für Hausmusik Kassel, Heinrich Schütz-Allee 35.

Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde

vom 10.—13. Oktober veranstaltet von der Fachschaft Musikerzieher in der Reichsmusikkammer und dem Arbeitskreis für Hausmusik. Leitung: Katharina Ligniez. Dozenten: Georg Götsch, Direktor des Musikheims Frankfurt/O. (Chorsingen / Ganzheitsmethode in der Musikerziehung / Tanzübung) Katharina Ligniez (Neuerscheinungen in der Unterrichts- und Hausmusikliteratur) Grete Wagner (Gruppenunterricht. Besondere Wünsche der Kasseler Teilnehmer werden baldmöglichst an Frl. Wagner erbeten), Dr. Theodor Warner-Berlin (Stimmbildung / Instrumentalspiel in Gruppen / Blockflöten usw.). Anmeldungen zur Teilnahme an den Arbeitstagen geben an Frau Katharina Ligniez, Kassel-Wilhelmshöhe, Kuhbergstr. 12.

Uraufführungen in Essen

Musikdirektor Albert Bittner-Essen bringt in den nächstwinterlichen Konzerten der Stadt Essen zur Uraufführung: Henk Badings, Heroische Ouvertüre; Roderich v. Mojsisovics, 6. Symphonie; Theodor Berger, „Pulsende Natur“.

Volksdeutsche Chorsammlung

Die Musikstelle des VDA. (Volksbund für das Deutschtum im Ausland) läßt im Verlag Tonger-Köln durch Prof. Rein und H. Gericke eine neue Chorsammlung „Wir tragen die Wende“ für volksdeutsche Chöre im Ausland erscheinen.

Die Mitarbeiter

Dr. Alfred Becker, Bonn a. Rh., Rittershausstraße 3

Professor Dr. Hans Engel, Königsberg i. Pr., Theaterplatz 5

Dr. Georg Karstädt, Berlin-Lichterfelde, Pestalozzistraße 2a

Dr. Adalbert Kutz, Frankfurt a. M., Feuerbachstraße 31

Dr. Hans Lebede, Berlin-Steglitz, Karl Stieler-Straße 21

Dr. Walther Lipphardt, Eschwege, Oberhonerweg 46



Partenice. Eine bolognesische Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrh. Privatbesitz. Vergl. die Erläuterung auf S. 344

„Es ist auch in heutiger Composition nicht minder wohlgethan, wie wohl auch nicht so nothwendig, wenn die Bicinia so gesetzt sind, daß sie auch ohne einig ander Fundament (als General Bass) können gesungen werden. In Tricinis halte ichs für ein Vitium, wenn die tiefffte Stimme nicht solte der andren beyden Fundament seyn. Omne Trinum perfectum."

Christoph Bernhard, nach der Kompositionslehre von Heinrich Schütz

FRAGEN DER AUFFÜHRUNGSPRAXIS INSBESONDERE DER CONTINUO-BESETZUNG BEI HEINRICH SCHÜTZ

VON HERBERT BIRTNER

„Für die alte Zeit ist Musik nicht Dokument, sondern unmittelbare Lebensäußerung, wahrhaftiges Geschehen, Entladung vitaler Kräfte, infolgedessen abhängig von Augenblick und Zufall. Musik wird sie nicht als etwas Niedergeschriebenes, sondern als etwas zum Klingen Gebrachtes und nicht in der Wiederholung, sondern in der Möglichkeit unendlicher Variierung liegt das Genußhafte."[1] So ist in der Werk-Konzeption die Art und Weise der klanglichen Verwirklichung nicht mit eingeschlossen. Usus und Praxis einer Zeit, die Möglichkeiten des Augenblicks und des Ortes bestimmen ihre Form. Diese Bedingungen aber sind in dem Werke selbst nicht überliefert.

Dieses besondere Verhältnis von Werk und Wiedergabe, wie es grundsätzlich alle alte Musik bis in das 18. Jahrhundert hinein in ihrem Wesen bestimmt, unterliegt

[1] Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik, Musikpädagogische Bibliothek, Heft 10, 1931, Seite 3.

freilich in der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, zur Zeit von Heinrich Schütz, bedeutsamen Umwandlungen. Das Prinzip der wahlfreien Besetzung, der unbegrenzten Möglichkeiten in der Werkausführung, das aber ist die völlige Unabhängigkeit des Ausführenden vom „Willen" des Komponisten, erfährt merkliche Einschränkungen. Wie überall, so leben in dieser Zeit auch hier neue Kräfte auf und beginnen die Tradition der „alten Musik" mit ihren besonderen Bedingungen und Voraussetzungen zu untergraben. Ein neues schöpferisches Künstlertum wächst heran, welches in ganz anderem Sinne als bisher die gesetzgebend-bindende Kraft des künstlerisch-schöpferischen Geistes proklamiert, die einmalige Gültigkeit des schaffenden Willens. Von diesen neuen Kräften wird auch das Verhältnis von Werk und Wiedergabe, das Verhältnis des Komponisten zum Ausführenden betroffen. Es ist mehr als eine bloße Redewendung, wenn schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts Werk-Veröffentlichungen in zunehmendem Maße mit dem Wunsche begründet werden, daß damit die vom Komponisten gewollte Form bekannt gegeben und festgelegt werden solle. So versucht man von Seiten der Schaffenden aus, der Willkür der Ausführenden, Virtuosen, Sänger und Spieler entgegenzutreten.

Das Problem von Werk und Wiedergabe ist akut geworden. Das bedeutsamste Zeugnis dafür ist der III. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius, ein Werk, welches vornehmlich unter diesem Gesichtspunkt verstanden sein will. Denn Praetorius faßt ja nicht bloß die Praxis und den vielfältigen Usus seiner Zeit registrierend zusammen, sondern erstrebt darüberhinaus die Normierung, die gesetzmäßige Regelung und Festlegung der Besetzungsformen. Wie stark dabei der Wille zu genauer Fixierung seiner Intentionen als Komponist herrschend ist, zeigt sich am deutlichsten in der unmittelbaren Bezugnahme seiner Vorschriften und Anweisungen auf seine eigenen Werke. Angesichts der außerordentlich planvoll und klar angelegten Systematisierung der Besetzungsformen in verschiedene „Arten" und „Manieren", angesichts der relativ genauen Zuordnungen der Instrumental- und Vokalchöre zu bestimmten Schlüsselungen, bedarf die geläufige Vorstellung vom reinen „Zufallsorchester der Barockzeit" doch wesentlicher Korrekturen. Wer die Vielfalt der von Praetorius aufgezeigten Kombinationsmöglichkeiten im Sinne einer uneingeschränkten Wahlfreiheit bei der Besetzung deutet, übersieht sein Bestreben, gerade die unendliche Fülle von Möglichkeiten, über welche diese klangsüchtige Zeit verfügte, gesetzmäßig zu erfassen und zu ordnen. Zum ersten Male in der abendländischen Musikgeschichte wird hier versucht, Regeln und Gesetze für die Aufführungspraxis aufzustellen, die Aufführungspraxis der reinen Zufälligkeit zu entziehen und Anhaltspunkte zu geben für die Fixierung wie für die Erkenntnis der Intentionen des Komponisten.

Allgemein mehren sich in dieser Zeit Besetzungsvorschriften und sogar Vortragsbezeichnungen. Vorreden nehmen auf das Verhältnis von Werk und Wiedergabe Bezug. Unzweideutig äußert sich Schütz in seiner Vorrede zum III. Teil der Sympho-

niae Sacrae: „Es ist zwar kein zweiffel / daß verständige und erfahrne Musici, dieses mein gegenwärtiges / so wol auch andere in Druck kommende Musicalische Wercke / vorhin und vor sich selbst wol recht anzuordnen und zugebrauchen / wissen werden / weil aber diß Blat sonst vacirend oder ledig hätte bleiben müssen / habe ich für gut angesehen / etlich wenige Erinnerung hieher verzeichnen zulassen / verhoffende / daß niemand entgegen seyn werde / meine als des Autoris Meinung hierüber in etwas auch zu vernehmen."[2] Das ist nicht mißzuverstehen, weder der Hinweis auf die „verständigen und erfahrnen Musici" und die ironische Floskel um das „sonst vacirend bleibende Blat", noch aber die entschiedene Hervorhebung von „das Autoris Meinung". Und eben diese Meinung — sie betrifft im besonderen Falle vornehmlich die Ausführung des Continuo — soll vernommen und befolgt werden. Schütz versäumt nicht, diese seine Meinung zu äußern, wo sich ihm auf „sonst vacirend bleibenden" Blättern Gelegenheit dazu bietet. Bemerkungen über Besetzung und Art der Ausführung finden sich in fast jedem Werke. Und wenn er vielfach „das übrige... zu der verständigen Dirigenten Gutachten" stellt, so gibt er doch die Richtlinien. Schützens äußerst strenge Auffassung des Verhältnisses von Werk und Wiedergabe schlägt sich wohl am deutlichsten nieder in der Vorrede zum II. Teil der Symphoniae Sacrae: er scheut sich, das Werk der Öffentlichkeit zu übergeben, weil die darin verwendete „Italianische Manier" den deutschen Musikern nicht vertraut sei, er deshalb eine Verunstaltung des Werkes in der Wiedergabe zu befürchten habe."[3]

So eindeutig im Grundsätzlichen Schütz die bindende Kraft von des „Autoris Meinung" in diesen Fragen zu erkennen gibt, so vorsichtig verhält er sich in seinem Bestreben, die Tradition umzulenken und die aus der bisherigen Praxis abgeleiteten Rechte des ausübenden Musikers zu beschränken. Die Grenzen der Wahlfreiheit sind daher von Schütz auch nur sehr ungenau umschrieben, da er schließlich und endlich doch immer wieder an die Urteilsfähigkeit der „verständigen und erfahrnen Musici" appelliert. Die Grundrichtlinien für die Lösung der aufführungspraktischen Fragen bei Schütz müssen deshalb zur Hauptsache seinen Werken selbst entnommen werden. Das Werk in den Stufen seiner Entwicklung gibt dafür einige wesentliche Anhaltspunkte, von denen hier zwei andeutungsweise herausgehoben seien.

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem allgemein feststellbaren und immer stärker hervortretenden Willen, die Form der Wiedergabe bestimmter zu umreißen als es bisher geschah, steht bei Schütz die wachsende **Differenzierung der Klangvorstellung**. Sie erschöpft sich nicht nur in Anweisungen, sondern prägt sich vielmehr im Stil aus. Es handelt sich dabei in erster Linie um die im Laufe seines Schaffens immer bewußter und klarer werdende Erfassung und Handhabung

[2] Symphoniae Sacrae III, Gesamtausgabe Bd. X, S. 5. — Siehe auch Heinrich Schütz, Briefe und Schriften, herausgegeben von E. H. Müller, 1931, S. 204.
[3] GA. VII, S. 5. — Briefe, S. 178 ff.

der instrumentalen Klangwerte, die beispielsweise später u. a. auch zur Proklamierung des „stäten italienischen" Strichs auf der Violine führt. Im Ganzen ist der Weg, den Schütz hier geht, klar bezeichnet durch die Hauptwerke: Psalmen Davids 1619, Symphoniae Sacrae I. Teil 1629 und Symphoniae Sacrae II. Teil 1647, mit den jeweils dazugehörenden einzeln überlieferten Werken.

Die Psalmen Davids von 1619 stehen auf dem Boden der »variatio per choros« und der vokal-instrumentalen Mischbesetzung im Sinne der venezianischen Tradition. Das heißt: der instrumentale Klang hat hier keinen Funktionswert, er ist nicht strukturgebunden. Strukturelle Grundlage eines solchen Werkes ist der vierstimmige Einzelchor- oder achtstimmige Doppelchor-Satz. Alles übrige — die Kapellchöre, manchmal auch schon der zweite Chor — dient der Klangausweitung, der Klangvergrößerung und -vervielfältigung, „zum starcken Gethön und zur Pracht", ohne strukturell den Kernsatz zu verändern. Für die Art und Weise der instrumentalen Besetzung sind neben den angegebenen Instrumentationsforderungen und Vorworthinweisen, die z. T. eine recht klare Anschauung von des Autoris Meinung vermitteln, zur Hauptsache die Schlüsselkombinationen maßgebend. Im übrigen besteht — auch bei den Hauptchören — volle Freiheit in der vokalen oder instrumentalen Ausführung jeder einzelnen Stimme. Meist ist allerdings in den Hauptchören mindestens je eine Stimme vokal zu besetzen. Bei alledem ist die Verwendung von Instrumenten grundsätzlich nur Möglichkeit, nicht Notwendigkeit. Ebenso unbestimmt und nur im Einzelfall lösbar ist die Frage der solistischen und chorischen Besetzung. Unter Umständen kann ein mehrchöriges und auch im Einzelnen chorisch angelegtes Werk zu einem vokalen Solo-Konzert mit Inrstumentenbegleitung werden, wenn in den Hauptchören nur je eine Stimme solistisch gesungen wird.

Ein anderes, neues Verhältnis zum instrumentalen Klang zeigt der I. Teil der Symphoniae sacrae. Er ist das erste Ergebnis von Schützens Auseinandersetzung mit der neuen „Italianischen Manier". „Als ich mich zu Venedig bei meinen alten Freunden aufhielt, erkannte ich, daß der musikalische Stil sich gewaltig verändert habe, daß man zum Teil die alten Formen beiseite getan habe und den heutigen Ohren durch einen neuen Kitzel zu schmeicheln suche. Nun habe ich Kraft und Geist daran gesetzt, mit meiner armen Erfindungsgabe etwas nach Art dieser neuen Weise hervorzubringen."[4] Das wesentlichste Merkmal dieser „neuen Weise" ist die Einführung einer spezifisch instrumentalen Diktion — äußerlich bereits gekennzeichnet durch die obligate Verwendung von Instrumenten wie durch die eindeutige Festlegung einer zwischen ein bis vier Instrumenten wechselnden, sehr reichen und farbigen Besetzung. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht weiterhin das Bekenntnis zum solistischen Kantaten-Stil. Trotz dieser weitgehenden Differenzierung der Klangvorstellung und Klangforderungen bleibt Schütz in die-

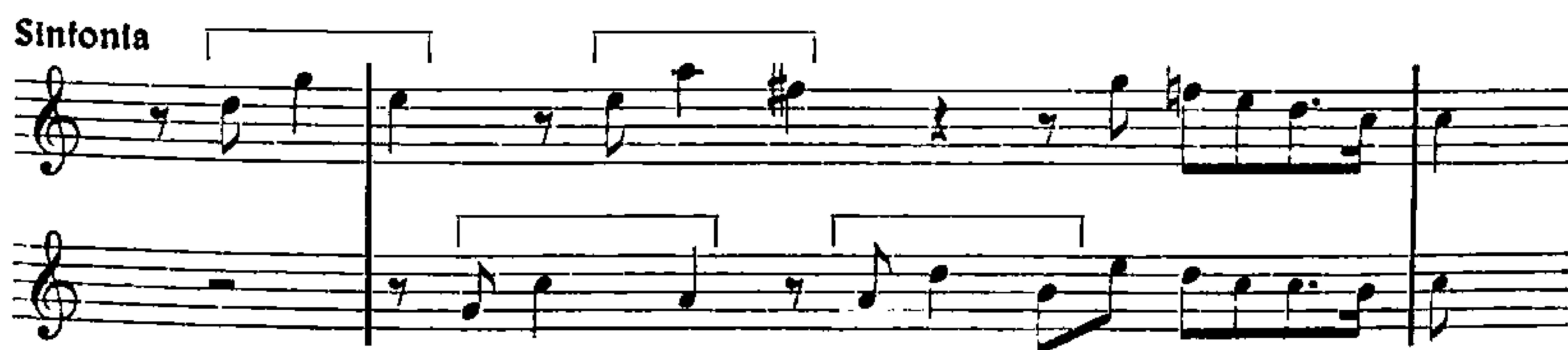
[4] Widmung zu Symph. Sacr. I, GA. III, S. 5.

sem I. Teil der Symphoniae sacrae der älteren venezianischen Tradition noch in hohem Maße verbunden. Bereits der Titel führt die alte Formel »varijs vocibus et instrumentis accommodatae« wie sie sich in den Werktiteln der Motettensammlungen des 16. Jahrhunderts findet. Das Weiterwirken der alten Conserto-Praxis ist in den Stücken selbst unverkennbar. Der strukturelle Eigenwert des Instruments und der instrumentale Klang sind noch keineswegs mit letzter Klarheit erfaßt. Schließlich untersteht der größere Teil der Stücke nicht etwa den Gesetzen des eigentlichen „über den Bassum continuum concertierenden Stylus Compositionis", sondern denen der alten chorpolyphonen Schreibweise und Satztechnik. Als besonders sinnfällige Beispiele seien genannt: Nr. XV: »Domine, labia mea aperies«, Nr. XVI XVII: »In lectulo per noctes« und »Invenerunt me custodes civitatis«, Nr. XVIII: »Veni, dilecte mi», Nr. XIX/XX: »Buccinate in neomenia tuba« und »Jubilate deo«. Ordnet man hier die Instrumental- und Vokalstimmen nicht nach ihrer Besetzung, sondern nach ihren Schlüsseln, ergeben sie einen vollständigen „Chor", innerhalb dessen jede Stimmlage und Stimmgattung bis zur Sechsstimmigkeit vertreten ist.

Aber auch die rein „monodischen" Stücke können ihre chorpolyphone Grundanlage nicht verleugnen. Wie z. B. das sprunghafte Auftürmen der Solostimme im 9. Takt von Nr. IV: »Cantabo Domino«:



satztechnisch zu verstehen ist, zeigt der Beginn der kurz darauf erklingenden Sinfonia, in der die gleiche Phrase in realer Zweistimmigkeit erscheint:



Von dieser Seite her erscheint die zunächst so auffallende Eindeutigkeit der Instrumentationsforderungen in einem etwas anderen Lichte. Sie unterscheidet sich nicht eigentlich grundsätzlich von der in den Psalmen Davids 1619 vorliegenden Handhabung, sondern nur im Grade und gibt sich schließlich nur als eine noch differenziertere Form der Fixierung der wahlfreien Besetzung im Sinne der Conserto-Praxis zu erkennen. Als solche ist sie allerdings von großer Bedeutung, als über Praxis und Usus hinaus eben des „Autoris Meinung" noch eindeutiger umschrieben

wird. Eine wirklich durchgreifende Differenzierung vokaler und instrumentaler Faktoren ist jedoch nicht erreicht. So treten die Instrumente auch keineswegs durchgehend zu in sich geschlossenen, eigenwertigen Klang-Gruppen zusammen, sondern sie sind zum großen Teil — wie die Vokalstimmen — Stimmenträger innerhalb der polyphonen Gesamtstruktur. — Der Symphoniae sacrae I. Teil steht zwischen den Zeiten, ein Werk des Übergangs von echtester Art mit allen Zweideutigkeiten, die Übergangserscheinungen eigen sind, zugleich ein großartiges Dokument für Schützens Art, niemals die Fäden aus der Hand zu verlieren, sondern das Neue sinngemäß und folgerichtig aus der Tradition herauszuentwickeln.

Erst der 18 Jahre später erschienene II. Teil der Symphoniae sacrae umschreibt den neuen Kreis mit höchster Bestimmtheit. Er bringt die konsequente Durchbildung des instrumentalen Prinzips wie auch des vokal-solistischen, darüberhinaus aber auch — auf ganz neuer Ebene — deren Synthese. Die Eindrücke des zweiten Aufenthalts in Venedig, der ihn den künstlerischen Zielen Monteverdis nahe brachte, gelangen erst jetzt, nach einem langen Prozeß wahrhaft innerer Aneignung und intensivster Auseinandersetzung, zu eindeutiger künstlerischer Formung. Eine endgültige Differenzierung der Klangvorstellung im Sinne der Verabsolutierung des instrumentalen Klanges und der Verpersönlichung der Klangmöglichkeiten des Instruments ist erreicht. Die Instrumente — „zwey Instrumental-Stimmen / alß Violinen oder derogleichen“ heißt es im Titel — werden als geschlossene Klanggruppe behandelt und in stets gleichbleibender, nun wirklich obligater Form dem 1-, 2- oder 3-stimmigen Vokalkörper gegenübergestellt. Aus dem Zusammenwirken und Sich-Ablösen von Instrumental- und Vokalgruppen ergibt sich ein neues, echtes Konzertieren. Das Instrument wird dabei vor ganz neue und eigene Aufgaben gestellt. Als extreme Beispiele für den Einsatz rein instrumentaler Klangmittel seien hier genannt: die figurativ-instrumentalen Umspielungen in Nr. XII: „Herr, nun lässest du deinen Diener fahren“ auf den Worten „wie du gesagt hast“ — die dem kämpferischen Ausdruck des Stückes angepaßte fanfarenartige Einleitung zu Nr. XVI: „Es steh Gott auf“ (Bearbeitung von Monteverdis »Armato il cor«) — der Tremulus der Symphonia in Nr. XXVI: „Von Gott will ich nicht lassen“ vor den Textworten „Die Seel bleibt unverloren“ — der Tremolant (Geigentremolo) und die Doppelgriffe in Nr. XXVII: „Freuet euch des Herren, ihr Gerechten“ — schließlich allgemein die vielfachen instrumentalen Umformungen und Ausweitungen vorausgegangener, gleichzeitig erklingender oder auch folgender vokaler Motive und Melismen.

Daß Schütz mit den Werken des II. Teiles der Symphoniae sacrae der musikalischen Welt Deutschlands etwas durchaus Neues vermittelte, gibt er selbst in seinem Vorwort zu erkennen. Mit einiger Sorge übergibt er das Werk der Öffentlichkeit: „und zwar hat fürnehmlich die darinnen bei dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / beydes dero composition und rechten Gebrauch[6] betreffende / wodurch nach des scharfsinnigen Herrn Claudii Monte-

verdens Meynung / in der Vorrede des achten Buches seiner Madrigale / die Musica nunmehr zu jhrer entlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll) solches in offentlichen Druck herfür zugeben mich nicht wenig abgehalten".[6] So fühlt Schütz sich auch zu besonderen Hinweisen veranlaßt. Sie betreffen neben Bemerkungen zu einer „gebührlichen Mensur" und den „darinnen angeführten schwartzen Noten" bezeichnenderweise den instrumentalen Part und zwar hauptsächlich den in Deutschland unbekannten „stäten ausgedehneten musicalischen Strich auff dem Violin." Schütz läßt zwar in der Titelvorschrift „als Violinen oder dergleichen" den Ersatz der Violinen durch andere Instrumente als Möglichkeit zu. Dennoch ist die Forderung eindeutig: gewollt ist der Klang der Violinen wie die neue italienische Strichart. Dafür zeugt auch Art und Anlage des Instrumental-Parts selbst. Man wird in der heutigen Praxis also nur ausnahmsweise die Violinen durch andere Instrumente ersetzen dürfen, wobei gegen chorische Besetzung, falls sie sinngemäß gehandhabt wird, kaum etwas einzuwenden ist.
Diese Reduktion der Besetzung auf einen fest umgrenzten und fest vorgestellten Instrumental-Körper ist äußerlich zweifellos eine Verarmung oder gar Uniformierung.[7] Zugleich aber ist sie das Zeichen für eine Konzentration und Steigerung der spezifisch instrumentalen Ausdruckskräfte und die unmittelbare Folge einer durchgreifenden Differenzierung der Klangvorstellung bei Schütz. — Das deutsche Magnificat (Nr. IV) macht bekanntlich eine Ausnahme. Es wechselt in der Besetzung abschnittweise zwischen Violinen, Violen oder Posaunen, Zinken oder Trompeten, Blockflöten, Cornettini oder Violinen. Dabei wirkt wohl das alte Prinzip der auf bunten Wechsel gerichteten Wahlfreiheit in veränderter Form nach. Das Schwergewicht liegt jedoch in einer neuartigen Verwendung der Instrumente im Sinne der wechselnden Bilder und Ausdrucksgehalte des Textes. So einmalig diese Besetzungsform sowohl innerhalb der alten wie neuen Art bei Schütz ist, so wenig tritt sie daher aus dem im II. Teil der Symphoniae sacrae umschriebenen Kreis heraus. Denn die besondere Bedeutung dieses II. Teiles beruht im Endziel gerade darin, daß in ihm die rein klanglichen und formalen musikalischen Werte mit dem gesungenen Worte zu einzigartiger Einheit verschmolzen sind. Hier trifft alles zusammen: die Synthese von vokal-solistischer Formgestaltung mit einer gesteigerten instrumentalistischen Diktion, die Zusammenschmelzung der vokalen und instrumentalen Klanggruppen, darüberhinaus aber auch die souveräne Beherrschung aller musikalischen Mittel und der bewußte Einsatz von rein klanglichen Wirkungen im Dienste einer zu größter Intensität verdichteten Wort-Verkündung.
Diesem hier angedeuteten Weg Schützens zu einer Differenzierung der instrumentalen Klangmittel und der immer klareren Durchbildung eines ausgeprägten In-

[5] Man beachte diesen doppelten Hinweis auf Werkstil und Ausführung.
[6] Vorwort zu Symph. Sacr. II, GA. VII, S. 5. — Briefe, S. 178/179.
[7] Vergl. dazu Moser, Schütz, S. 401.

strumental-Stils entspricht unmittelbar sein in gleicher Richtung sich veränderndes Verhältnis zum Solo- und Chor-Stil. Wichtig sind auch hier zunächst die Psalmen Davids von 1619. Mehrchörigkeit weckt meist die Vorstellung von chorischen Massenbesetzungen. Die Mehrchörigkeit aber ist chorische Musizierform nur im Sinne des damals gültigen Chor-Begriffs. Dieser alte Begriff des „Chores" ist eine Struktur- oder auch Klanggruppen-Bezeichnung. Er enthält hingegen keinen Hinweis auf die Art der Besetzung der Einzelstimme innerhalb eines Chores und sagt nichts aus über deren solistische oder chorische Ausführung. So etwa bezeichnet Schütz den Evangelisten-Part im Weihnachtsoratorium mit seiner Continuo-Begleitung — einen ausgesprochenen Solo-Part also — als „Chor". Dabei ist bemerkenswert, daß die Mehrchörigkeit als Musizieren per choros neben der Klangweitung, die zunächst als Streben zur Klangmassierung, zur Massen-Besetzung erscheint, zugleich eine Reduktion dadurch erfährt, daß der Gesamtklang durch solistische Besetzung im Einzelnen aufgelockert wird. Ein wesentliches Merkmal der variatio per choros ist gerade die unausgesprochene Solistik, auf Grund derer nun die Mehrchörigkeit nicht bloß und einzig als Gegenpol zur solistischen Monodie und zum solistisch-geringstimmigen Konzert erscheint, sondern beträchtlich in deren Nähe rückt. Es ist bekannt, daß die Vorschläge des Praetorius für die Besetzung mehrchöriger Werke meist die solistische Ausführung der Einzelstimme, insbesondere der innerhalb eines Chores gesungenen Stimme im Auge haben; das Titelblatt zum »Theatrum Instrumentorum« im II. Teil des Syntagma musicum ist ein Beleg für die solistische Besetzung innerhalb eines Chores. So schlägt die Mehrchörigkeit — eben durch die Wahlfreiheit der Besetzung — bis zum gewissen Grade die Brücke zur Monodie. Mehrchörigkeit kann von außen her gesehen und ungeachtetet der Kapellchöre zur Monodie werden. Daß umgekehrt das monodische Konzert eine mehrchörige Form annehmen kann, beweist ebenfalls Praetorius: in der III. Manier der III. Art (Syntagma musicum III, Neuausgabe S. 141) stellt er frei, die Solostimmen eines zweistimmigen Konzerts »per choros« musizieren zu lassen, indem jeder Stimme, bei getrennter Aufstellung, ihre eigene „Fundamental-Partey" zugewiesen wird. Als Möglichkeiten aber stehen in der Mehrchörigkeit chorische und solistische Besetzungen zu wahlfreier Verwendung je für sich oder in gegenseitiger Durchdringung ohne besondere Differenzierungen nebeneinander: das „Duplizieren" und „Triplizieren" der Stimmen, das ist die volle homogen-chorische Besetzung, rein vokal oder vokal und instrumental gleichmäßig durchmischt — oder das Aufteilen der Stimmen im Vokal- und Instrumental-Parteien, das ist die kleine Besetzung, die „mit besserem Effekt in die Orgel oder gar per choros" musiziert werden kann. Bezeichnend genug, daß Schütz auch hierfür im Vorwort zu den Psalmen Davids genauere Anweisungen gibt, die besonders die klare Unterscheidung von Favorit- und Kapellchören bezwecken, also hier bereits das Problem solistischer und chorischer Besetzung zu lösen sucht.

Vor neue Fragen stellen die Cantiones sacrae 1625. In ganz anderem Rahmen drängt hier die Unterscheidung von Chor- und Solo-Stil zu einer Klärung, nämlich innerhalb der vierstimmigen motettischen Satzstruktur. Schon die italienischen Madrigale von 1611 lassen die Frage nach solistischer oder chorischer Besetzung lebendig werden, ohne damit jedoch an Wesentliches ihrer Art zu rühren. Keinesfalls überschreiten sie die Grenzen des damals üblichen madrigalesk-aufgelockerten, vokalpolyphonen Denkens. Wenn solistische Ausführung ihrer Haltung in Vielem sehr entsprechen wird und eine chorische sich auf geringe Stimmenbesetzung beschränken sollte, so ist das eine bloß aufführungspraktische Angelegenheit, aber keine stilistische. In den Cantiones sacrae hingegen ist die solistische Ausführung ein Stilproblem. Sie sind Schützens erste Auseinandersetzung mit dem konzertanten Solostil und in dem Hin- und Herschwanken zwischen Solo- und Chor-Stil eine bedeutsame Etappe in Schützens Werkentwicklung. Die Richtung der Cantiones sacrae ist klar gekennzeichnet durch die von Schütz selbst vorgenommene Unterscheidung einer „alten" und „neuen" Art des Singens. Daß hier die Brücke geschlagen wird zu den späteren Werken des konzertanten Solostils, zeigt die Nr. XXXII: »Ecce advocatus meus«, die in wenig veränderter, verdeutschter Fassung in den I. Teil der Geistlichen Konzerte von 1636 aufgenommen wurde (als Nr. XXIII: „Siehe, mein Fürsprecher"). In der Tat erfordern nicht nur die Stücke Nr. XXXIII bis XXXV, als eigens für die Ausführung mit Generalbaß geschrieben, solistische Ausführung, sondern auch eine ganze Reihe anderer, von denen hier nur die Nrn. IV/V/VI/VII/VIII, XI/XII, XIV, XXIV, XXX, XXXII genannt seien als die dem Geistlichen-Konzertstil am nächsten stehenden. Wie dann nach dem I. Teil der Symphoniae sacrae Schütz seine Klangvorstellung immer stärker differenziert, so sind in dem Musikalischen Exequien 1636 Chor- und Solo-Stil mit höchster Klarheit durchgeformt und voneinander unterschieden. Das Ergebnis ist dabei nicht nur die Ausprägung des solistischen Konzertstils in verschiedenartigster Stimmenkombination, wie sie gleichzeitig auch in den Geistlichen Konzerten 1636/1639 gegeben wird, sondern daneben die Herausbildung eines neuen eigenen Chor-Stils, der in mannigfachen Abwandlungen den Bogen schlägt von der schlichten Kapellchor-Art bis zu einer neuartig durchgebildeten vokalen Chorpolyphonie. Die Geistliche Chormusik 1648 als Bekenntnis zu einem neuen vokalpolyphonen Musizieren — der II. Teil der Symphoniae sacrae als Bekenntnis zum solistischen Kantaten-Stil und solistischen Instrumental-Stil sind die eindeutigsten Formulierungen der Schützschen Unterscheidung von chorischem und solistischem Musizieren.

Für gewisse Hauptfragen der Aufführungspraxis bei Schütz lassen sich so aus dem Werk und seiner Entwicklung einige Grundrichtlinien ablesen. Schwieriger ist hingegen die höchst wichtige und in der Praxis meist zu wenig beachtetete Frage nach der Ausführung des Basso continuo zu beantworten. Sie betrifft in erster Linie die konzertanten Solo-Werke. Wohl läßt sich keine Musik dieser Zeit

machen ohne eine gute „Fundamental-Partey". Sein eigentliches Wesen, seine geradezu welthafte Bedeutung aber offenbart der Basso continuo doch erst im solistischen Konzert. In ihm kommt sein wahrhaft fundamentaler Sinn am klarsten zum Ausdruck. Hier ist er nicht Zutat, Auffüllung, sondern wesenhafter Bestandteil. Der Begriff des „über den Bassum continuum concertierenden Stylus Compositionis" — und das ist das solistische Konzert — drückt dies mit aller Deutlichkeit aus.

Orgel oder Cembalo? — das ist die zuerst sich ergebende Frage, die einige grundsätzliche Bemerkungen erfordert. An sich stehen im Urteil jener Zeit Orgel und Cembalo als Akkordinstrumente ohne besondere Unterscheidung in der Gruppe der Fundamentinstrumente nebeneinander. Dabei ist der Orgel der Vorrang gegeben. Im 17. Jahrhundert beginnt man jedoch das Cembalo gegen die Orgel abzugrenzen, man erkennt seine klanglichen und spieltechnischen Eigenwerte und sucht diesen in einer eigenständigen Klaviermusik ihre künstlerische Form zu geben. Damit rückt das Cembalo, vor eigene Aufgaben gestellt, in der Rangordnung auf.

Innerhalb der Generalbaß-Praxis des beginnenden 17. Jahrhunderts hält jedoch die Orgel den Vorrang inne. Man bedenke, daß damals die Orgel selbst in der Oper ihren Platz hat. Monteverdi z. B. schreibt in seinem „Orfeo" neben 2 Gravicembali 2 Organi di legno und 1 Regal vor. Gerade diese kleinen Orgelinstrumente, Positiv und Regal, sind ein fester Bestandteil des damaligen Instrumentariums und weit verbreitet. Offenbar spielte das Cembalo für die Continuo-Ausführung besonders bei geistlicher Musik gar keine Rolle. Zumindest ist es auffallend, daß Viadana in seinen Generalbaß-Regeln nur von der Orgel spricht, Register- und Pedalanweisungen gibt, das Cembalo aber nicht erwähnt. Daß dabei nur vom „Organisten" die Rede ist, würde nichts besagen. Denn nach Praetorius ist der Organist derjenige, der „zur Orgel/Regal/Symphony oder Clavicymbel bestellet ist." Im übrigen erwähnt aber auch Praetorius in Bezug auf den Continuo-Part meist nur die Orgel oder das Regal: „Man läßt die beyden Oberstimmen in die Orgel oder Regal singen".[8] Oder er nennt die Orgelinstrumente voran. Recht bezeichnend ist die Anweisung: „die Discant allein in die Orgel, Positiff, Regal oder andern Fundament-Instrumenten singen lassen".[9] Hier sind die verschiedenen Orgelinstrumente einzeln namhaft gemacht, während alle weiteren „Fundament-Instrumente", darunter auch das Cembalo, in einer Gruppenbezeichnung zusammengesetzt sind.

Schütz selbst gibt kaum einen Hinweis auf das Cembalo. Er setzt dagegen gern den Bassus continuus mit dem Begriff »Bassus pro Organo« gleich. In den Geistlichen Konzerten 1636 heißt es: „Bassus continuus vor die Orgell"; im I. Teil der Symphoniae sacrae: »Bassus pro Organo«; im II. Teil der S. S.: „geduppel-

[8] Synt. Mus. III, NA. S. 140.
[9] a. a. O., S. 141.

ter Bassus continuus, den einen für den Organisten und den andern für den Violon", in der B. c.-Stimme: »Bassus pro Organo«; ebenso im III. Teil der S. S. mit einer zusätzlichen Spielanweisung für die Orgel: „sie muß mit discretion registrieret werden." — Nur zweimal findet sich ein Hinweis auf das Cembalo, in der Auferstehungshistorie und im Weihnachtsoratorium, in beiden den Chor des Evangelisten betreffend. „Der Evangelist kan in ein Orgelwerk, Positiff, oder auch in ein Instrument, Lauten, Pandor etc.... gesungen werden" und er soll „auff der Orgel, oder Instrument, mit der Hand jmmer zierliche und appropiirte leuffe oder passaggi darunter machen".[10] Zum Weichnachtsoratorium ist eine Cembalo-Stimme überliefert.[11] In beiden Fällen dient das Cembalo als klangliche Abwechslung und als Kontrast gegen die Orgeln der Hauptchöre. „Eine chormäßige Spinetta(=Cembalo)" gehört zwar für Schütz auch zu den „notwendigen Instrumenta"; es gilt aber nur als Ersatz. Orgel, Positiv, Regal stehen im Rang vor ihm. Oder es dient zur klanglichen Abwechslung beim Musizieren per choros. So schreibt Praetorius in der »Eulogodia Sionia« 1611[12] für das 7-stimmige Resonet in laudibus« vor:

1. Diskant: 1 Stimme, 1 Discant-Fiol, Orgel
2. Diskant: 1 Stimme, 1 Cornet, 1 Regal
3. Diskant: 1 Stimme, 1 Flötlin, 3-chöriges Clavicembalo
4. Diskant: 1 Stimme, 1 Krumbhorn oder 1 Discant-Fiol, 1 kleines Positif und 1 Laut.

Alt, Tenor und Baß: in vokal-instrumentaler starker Mischbesetzung zur Orgel.

Bei der ganz untergeordneten Bedeutung des Cembalo für die Ausführung des Continuo-Partes bei Schütz, wird man der Orgelregistrierung und auch der Verwendung von Klein-Orgeln, Positiv und besonders Regal, größere Beachtung schenken müssen. Auf die Bedeutung des Positivs als Fundamentinstrument weist Schütz in einem Memorial von 1663 ausdrücklich hin: „Sintemal solch Werklein bey aller und ieder Musick zum fundament mit gebraucht müste werden".[13] Er fordert dabei „nicht mehr als nur 4 Register". Praetorius hebt hingegen einmal für Begleitung des rein vokalen Solo-Konzerts das Regal bzw. das Schnarrwerk hervor: „Wie dann auch meines erachtens, gleicher gestalt nicht übel resoniret, wenn zu solchen Concerten mit einer oder 2 ConcertatStimmen (bevorab wenn Voces vivaces & alacriores gebraucht werden) ein Regal, oder in der Orgel ein SchnarrWerck genommen wird; Denn weil der Organist gar simpliciter, mit feinen Concordanten und Syncopationibus, ohne einige Diminutiones und Coloraturen, zu solchen ConcertatStimmen schlagen oder spielen muß, so klinget es

[10] GA. I, S. 3
[11] GA XVII, S. VI.
[12] Praetorius — GA., Bd. XIII.
[13] Briefe, S. 271.

uff dem FlöitWerck gar zu schlecht, und unanmutig; Uff dem Regal oder andern SchnarrWercken aber, welche fast den Posaunen gleich resoniren, ist die Harmonia viel anmuthiger, wenn man fein zierlich, gravitetisch und langsam, ohn einige Diminutiones den Gesang tractiret."[14]

Im übrigen wird für die Orgel immer wieder diskrete, zurückhaltende Registrierung vorgeschrieben. Dabei wird die Frage des Registerwechsels innerhalb eines Stückes, hauptsächlich wohl des Einschaltens eines stärkeren Registers, unterschiedlich beantwortet. Bei geringstimmigen „Concerten" wird man am besten das gewählte Register beibehalten und dynamische Schattierungen durch den Wechsel von voll- und geringstimmigem Spiel erzielen. — Für die Begleitung geringstimmiger Konzerte wird meist ein zartes Gedackt vorgeschrieben: „Der Chor der Personen Colloquenten mus der Orgel nahe seyn, weil alle diese actiones in ein gar still getacktes, damit man der Sänger pronuntiationes deutlich vernehmen könne, musiciret werden müssen."[15] Oder Praetorius sagt, daß der Organist „zu den Concertat-Stimmen im rückpositiff ein sanfftes gelindes und liebliches gedacktes oder ander stilles Flöitwerck gebrauche."[16] (Gedacht ist hier an Concertatstimmen in einem mehrchörigen Werk.)

Schließlich wird für die Verwendung der verschiedenen Arten der Orgelinstrumente wie für die Registrierung der Grundsatz des „nach Art des Stückes und Gelegenheit des Ortes" zu gelten haben. Da nach Schütz kleine Psalmen und Concerte auch bei der fürstlichen Tafel bestellt wurden, mag hier auch gelegentlich das Cembalo Verwendung gefunden haben, wenn nicht Positiv und Regal zur Stelle waren.

Ein zweites Problem bei der Ausführung des Continuo-Partes ist die Wahl des weiteren oder besser der weiteren Begleitinstrumente. Es wird meist viel zu wenig beachtet.

Auf die Notwendigkeit, bei solistischen geringstimmigen Konzerten ein Baßinstrument dem akkordischen Fundamentinstrument beizugeben, weist schon Praetorius hin: „Ist diß auch sonderlich zu mercken, Wenn 2 oder 3 Stimmen allein in den GeneralBaß, den der Organist, oder Lautenist für sich hat, und daraus schlägt, gesungen werden; Daß es sehr gut, auch fast nötig sey, denselben GeneralBaß mit einem BaßInstrument, als Fagott, Dolcian oder Posaun, oder aber, welchs zum allerbesten, mit einer Baßgeigen, darzu machen lest."[17] Praetorius stellt also Fagott, Dolcian oder Posaune zur Auswahl, gibt der Baßgeige aber den Vorzug. Dabei ist unklar, ob ein 8-Fuß- oder ein 16-Fuß-Instrument gemeint ist. Dagegen erwähnt er an anderer Stelle ausdrücklich ein 16-Fuß-Instrument: „Die große Baßgeig, der welsche Violone, gehet, als es den tieffsten stimmen gebühret, gar gravitetisch, erhelt mit jhrem lieblichen Resonantz die Harmony der andern Stimmen."[18]

[14] Synt. Mus. III, S. 91.
[15] Schütz, Briefe, S. 71. — Vorrede zur Auferstehungshistorie, GA. I, S. 4.
[16] Synt. Mus. III, S. 26.
[17] Synt. Mus. III, S. 114/115. / [18] Synt. Mus. III, S. 117.

Anders als Praetorius, der auch Blasinstrumente freistellt, will Aggazarius, „daß die blasende Instrumenta, wegen der verenderung, so des Menschen Athem darinnen verursacht, und sonderlich die Zincken, nicht in stillen, guten und lieblichen, sondern allein in großen, rauschenden Music mit untergemenget und gebraucht werden sollen. Bißweilen aber könne man auch in kleinen Music die Posaun, wenn sie wol und lieblich geblasen, bey den kleinen Positiflin oder Orgelstimmen von 4. Fußthon, zum Baß gebrauchen."[19]
Schütz spricht in einem Memorial von 1642 von der Besetzung der „Fundamental Partey... als nemlich die Baßstimme, als Große Baßgeigen, Große Posaun, Großer Fagotte... mus notwendiglich erlanget werden, ümb betracht ohne deroselbigen keine eintzige aufwartung gebürlich vorbracht werden kann."[20] Er nennt also die gleichen Instrumente wie Praetorius: Baßgeige, Posaune und Fagott. Dabei scheint Schütz an 16-Fuß-Instrumente zu denken. Im übrigen weist Schütz auf die Notwendigkeit, den Basso continuo durch ein Violone zu verstärken, erst 1636 in den Musikalischen Exequien hin:
„Das der Violon oder die Große Baßgeige zu den Concertat Stimmen (wann nemlich / dieselbigen in ein still Orgelwerck alleine Concertiret und gesungen werden) das aller bequemste / anmutigste und beste Instrument, der Music auch eine sonderbahre Zierde sey / wann es recht gebraucht wird / erweiset nicht alleine der effect selbsten / Sondern bekräftigen hieruber auch die Exempel der berümbtesten Musicorum in Europa, welche heutiges Tages dieses Instruments sich allenthalben bey ihren Anstellungen besagter maßen gebrauchen."
Und Schütz fährt dann fort:
„Dahero dann nicht ohnrahtsamb ist / daß bey vorhergehenden publicationen Musicalischer Concertierenden Sachen / nebenst dem Basso Continuo vor die Orgel / hierüber noch ein Abdruck vor den Violon gemacht / und dem opere beygefügt werde. Wie dann bey gegenwertigem Wercklein von mir auch geschehen / und künfftig bey bald folgenden andern meinen Editionen es dero gestalt zu halten / Ich entschlossen bin."[21]
So erstreckt sich das Bestreben zu genauerer Festlegung der Besetzung, wie es bei Schütz in den 30er Jahren immer deutlicher hervortritt, auch auf den Continuo-Part. Und nachträglich fordert Schütz auch für die „vorhergehenden publicationen Musicalischer Concertirenden Sachen" — gemeint sind damit der I. Teil der Symphoniae sacrae und auch wohl die Geistlichen Konzerte — den „geduppelten" Generalbaß. Für seine Ausführung auf dem Violone gibt Schütz anschließend folgende bemerkenswerte Anweisungen:
„1. Wo ein Alt oder Tenor Clavis gezeichnet stehen / kan der Violon ebener maßen / doch immer in der tiefen / oder in den Octaven darunter mit gestrichen

[19] Synt. Mus. III, S. 118.
[20] Schütz, Briefe S. 150.
[21] Schütz, Briefe S. 132. — GA. XII, S. 60.

werden / zum Exempel: zu einem Tricinio, alß zweyen Discanten und einem Alt, kan der Violon den Alt eine Octava niedriger mit gutem effect führen / jedoch ist zu mercken / wie folgt:
2. Wenn solche hohe Parteyen / sey gleich Discant, Alt oder Tenor, nach einander Fugen weiß eingeführet werden / daß so dann der Violon so lang still schweige / und mit dem Baß erst einfalle.
3. Ist auch in sonderheit zu observiren, wann etwa eine alleine auch zwey / oder mehr VocalBaßStimmen concertiren, daß so dann der Violon auch still schweige / weil ohne deß der Vocal Baß das fundament füret und der Violon mit ebenmäßigen Chorden oder Unisonien eine unangeneme harmonei verursachet."
Die erste und zweite Anweisung verstehen sich an Hand der Partituren ohne Schwierigkeit. Um zu verdeutlichen, was gemeint ist, sei auf zwei Stellen in den Musikalischen Exequien verwiesen: 1. Tricinium: Gesamtausgabe Bd. XII, S. 65 — 2. Fugweises Einsetzen: GA. XII, Seite 104: zweiter Chor. — Bemerkenswert ist hingegen die dritte Anweisung. Darnach sind Stücke für einen oder mehrere Bässe ohne „geduppelten" Continuo zu musizieren. Eine ganze Reihe von Schützschen Werken aus den verschiedenen Teilen der Symphoniae sacrae wie aus den Geistlichen Konzerten würden davon betroffen. Es fragt sich jedoch, inwieweit auch die Baß-Stücke mit obligaten Instrumenten unter diese Vorschrift fallen.
In seinen Werk-Anweisungen spricht Schütz nur vom Violone oder der Großen Baßgeige, nicht von Blasinstrumenten. Trotzdem wird auch hier der damals übliche Grundsatz des „nach Gelegenheit des Orts und nach Art des Stückes" geltend zu machen sein. Die Gesichtspunkte für die Wahl des zweiten oder dritten Continuo-Instruments sind dabei kaum eindeutig zu bestimmen. Eines ist sicher: die Continuo-Begleitung, weder die Registrierung der Orgel, noch die Wahl des mitgehenden Continuo-Instruments dürfen sich bestimmen lassen durch die Vorstellungen moderner ausdruckshafter Klangsymbolik. Das mitgehende Continuo-Instrument insbesondere — das ergibt sich eindeutig aus allen zeitgenössischen Aussprüchen — dient der Struktur-Verdeutlichung. Es soll die Baßbewegung melodisch und strukturell hervorheben. In diesem Sinne steigert es die „Harmonie" des Ganzen. Wenn beispielsweise für die Geistlichen Konzerte II, Nr. 12: „Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet" für zwei Tenöre und II, Nr. 1: „Ich will den Herren loben allezeit" für Sopran als Begleitinstrument Fagott vorgeschlagen sei, so sind dafür nur strukturell-klangliche Gesichtspunkte maßgebend. Mit den zwei Tenören vermischt sich das Fagott gut und dringt trotzdem genügend durch; der Sopran hingegen wird vom Klang des Fagotts sehr schön getragen.
Schließlich ergibt sich noch die Frage, ob und wann ein 8-Fuß- oder ein 16-Fuß-Instrument zu verwenden ist. Die zeitgenössischen Angaben sind darin sehr unklar, die Instrumenten-Bezeichnungen vieldeutig. Der Gebrauch der Begriffe Violon, Baßgeige, Große Baßgeige, Fagott, Großfagott usw. ist durchaus schwankend.

Im allgemeinen gilt wohl grundsätzlich das Mitgehen und Begleiten in der tieferen Oktave. Bei der Wahl des Instruments wird man sich deshalb nach Lage und Anzahl der konzertierenden Stimmen zu richten haben. Im folgenden mögen einige Anhaltspunkte gegeben sein:

Alt- oder Tenor-Solo mit Gambe 8' oder Posaune.
1 oder mehrere Bässe ohne Zusatzinstrument oder mit Gambe 16'
2- bis 4-stge. Werke mit Gambe 16'
Diskant und Tenor oder zwei Tenöre mit Fagott.
3- bis 4-stge. Werken können auch mehrere Begleitinstrumente zugegegeben werden: Gambe 8' und Gambe 16' oder Fagott und Gambe 16'.

Es sei noch auf die Möglichkeit hingewiesen, zur Generalbaß-Ausführung eine Cappella Fidicina (Violenquartett), wie Praetorius sie einmal zur Wahl stellt, zu verwenden. Auch Schütz fordert sie für den Evangelisten-Part in der Auferstehungshistorie. Wenn es sich nach Praetorius hierbei auch um eine Kompromißform handelt, welche den damaligen Deutschen — „in Meynung, der Gesang gehe gar zu bloß“ — die „Italiänische Invention“ schmackhaft machen sollte, wäre der gelegentliche Einsatz eines Violenquartetts bei Schützschen Konzerten in der heutigen Praxis durchaus zu begrüßen. Man denke etwa an das „Eile mich zu erretten“ aus dem I. Teil der Geistlichen Konzerte mit der Sinfonia.

Höchst reizvoll wäre schließlich auch die Übertragung des Prinzips der variatio per choros auf konzertierende Solowerke. Praetorius weist, wie schon erwähnt, ausdrücklich auf diese Möglichkeit hin:[22] jede Stimme erhält bei getrennter Aufstellung ihre eigene Fundamental-Partey. Stücke aus den Geistlichen Konzerten wie I, Nr. 11: „Der Herr schauet vom Himmel“ für Sopran und Baß oder auch I, Nr. 20: „Nun komm der Heiden Heiland“ für 2 Soprane und 2 Bässe u. a. m. erscheinen dafür sehr geeignet.

»VOLKSMUSIK« ALS WERTBEGRIFF

VON SIEGFRIED GOSLICH

Volksmusik ist ein begehrtes Stichwort. Sie steht im Brennpunkt des Interesses von Musikpflege, Musikerziehung, Musikwissenschaft, Freizeitgestaltung, Kulturpolitik, Rundfunk und nicht zuletzt im Brennpunkt des Interesses der Musikwirtschaft und der Musikinstrumentenindustrie. Der heranreifende junge Volksmusikerzieher sieht in ihr die neue Grundlage der Musikkultur — der Konzertbesucher durchschnittlicher Prägung aber weist ihr einen Platz in der Gesindestube an, während er selbst an der wohlbesetzten Tafel der „Kunstmusik“ zu sitzen meint. Viel ist in volksmusikalischen Kreisen im Gange. Was der Volksmusik jedoch fehlt, ist der eindeutig anerkannte Wertbegriff in der Öffentlichkeit.

[22] Synt. Mus. III, S. 141.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung unserer Tage, daß eine Verschiedenheit der Erkenntnisstufe besteht zwischen den Gebieten der Haltung im allgemeinen Leben und der Einstellung zur Musik. Immer wieder erlebt man es, daß Musik mit der besten Absicht in den Rahmen des kulturellen, ja des politischen Gemeinschaftserlebens gestellt wird, ohne daß man aber derjenigen Haltung nachspürt, die sie selbst ja in sich als ersten Ausdrucksbestandteil trägt (Verdi-Potpourri zur polischen Feierstunde usw.). Musikalisches Stilempfinden ist Sache der Einbeziehung und Gewöhnung — einer Erziehung jedoch, die fast nie so unmittelbar anschaulich und logisch begründet werden kann wie in der politischen Volksbildung und Volksaufklärung.

Zweifellos finden wir den Grund dieser Erscheinung in der unzulänglichen musikalischen Wertbegriffs- und Geschmacksbildung vergangener Jahrzehnte und, tiefer gesehen, im Kulturverfall des musikalischen Geniezeitalters. Was wir für das tägliche Leben in wenigen Jahren neu gelernt haben, fehlt vielfach noch in der Musik: der Gedanke volksgebundener Werkarbeit. Sie ist es, die dem Begriff „Volk" eine neue Weihe gegeben hat — wo finden wir sie in der Volks-Musik? Was hier der erste Faktor der Wertung sein muß, wird noch immer erniedrigt zum entwertenden Kennzeichen. Volksmusik wird heute noch von manchem geradezu als ein Schimpfwort gebraucht, so etwa, wie der Sprachgebrauch einer entarteten Zeit das „gemeine Volk" gleichsetzte mit „Pöbel". Volksmusik wird nach dieser hochmütigen Denkweise in die Gosse verwiesen. Mag sie etwas zusammentuten auf Tenorhörnern und Tuben, mag sie im Mandolinenorchester Bruchstücke aus Opern und Symphonien tremolieren — das ist ja doch nur „populäre Unterhaltungsmusik", „Gebrauchsmusik" — ein Abfall vom Tisch des Reichen!

Dieser Rück- und Tiefstand der Anschauungsweise ist ein trauriges Überbleibsel vergangener Tage. Im Kampf mit ihm liegt eine neue Volksmusik, bei der in grundsätzlichem Umschwung an die Stelle eines verzerrten Volksbegriffes der geläuterte Wertbegriff des deutschen Volkstums mit allen seinen unerbittlichen Forderungen bis zum Rassischen und Weltanschaulichen getreten ist. Diese neue Volksmusik knüpft an die alte nur mehr da an, wo sie in der Spreu den Weizen noch vorfindet. Sie lebt wieder auf in der Dorfkapelle, in der Musiziergemeinschaft von Arbeitern, im Spielkreis für historische oder Volksinstrumente, bei der Jugend, im Volksliedsingen. Ein Quell, den vorerst nur Wenige fanden, weil sie ihn suchten (Walther Hensel!), ist zum Fluß geworden, der alles Stehengebliebene in seinen Lauf zwingt, um in den deutschen Kulturstrom der Gegenwart einzumünden.

Adel des Blutes und der Arbeit heißt die Verpflichtung, die unser neuer Volksbegriff in sich trägt — Gebundensein an ein Erbe, das sich verjüngt durch den tätigen Willen. Aus diesem Umkreis gewinnt unsere neue Volksmusik Antrieb und Gestalt. Aus der völkischen Erbmasse deutschen Blutes ist uns die Riesenfülle echter Volksmusik im engeren Sinne überliefert, der Volkslieder[1] und Volkstänze,[2] die

[1] Beispiele: „Und in dem Schneegebirge" (Schlesien), „Im Märzen der Bauer" (Böhmen).
[2] Beispiele: „Kiekbusch" (Pommern), „Heißa Kathreinerle" (Elsaß).

heute wieder von jung und alt musiziert werden und Schlager, Charakterstück und die ganze zum Handelsartikel gewordene „Musikware" erbarmungslos aus dem Tempel unserer Kultur treiben, in dem sie Parasiten waren. Und aus dem Geiste der werktätigen Arbeit unseres Volkes ist ein neuer Bereich volksmusikalischer Betätigung entstanden, mit dem ein neuer Ansatzpunkt unserer Musikkultur schlechthin neben dem bisherigen Zentrum des Konzertsaales gegeben ist. In einem glänzend geschriebenen Kanon, der heute klingendes Motto dieser ganzen Arbeit ist, hat Ernst Lothar von Knorr der neuen, im Adel der Arbeit geprägten Musik das Leitwort gegeben: „Wir Werkleute all' schmieden ein neues Volk in stolzer Freiheit wieder zusammen". Werkmann ist heute der Musiker so gut wie der Handarbeiter oder der Soldat. Volksliedsingen, Werkkonzert, musikalischer Feierabend nach Betriebsschluß — das gehört mit zur Schönheit der Arbeit des schaffenden Volksgenossen. Die Werkkapelle insbesondere steht als eine ganz neue Erscheinungsform im Betrieb (als Gegensatz etwa zum „privaten Liebhaberorchester") in einer nie geahnten Blüte. In einer Vereinbarung zwischen der Reichswerkscharführung der Deutschen Arbeitsfront und der Reichsmusikkammer wurden soeben die Richtlinien für ihren Ausbau als Keimzelle volkstumspolitischer Betätigung niedergelegt.

Arbeit und Boden bedingen die bunte Vielfalt des Lebens im Ablauf des Jahres: der Jahreskreis bestimmt im Wechsel den reichen Reigen unseres völkischen Erlebens. Mit der Hinwendung zum überlieferten Brauchtum hat die Volksmusik eine neue Sinngebung erfahren, die sie ohne weiteres im tiefsten Grunde deutscher Kultur wieder verwurzelt. Fasnacht und Sonnenwende, nationaler Feiertag und Erntedank: das sind heute die Programmworte volksmusikalischen Treibens in derselben Sing- oder Spielgemeinschaft, denen man noch vor wenigen Jahren zumutete, sinnlose Jazzchöre, mit fremdsprachigen Brocken untermischt, zu singen oder „Werke" wie einen Foxtrott „Züricher Strandbadeleben" oder eine „Parade der Negerlein" auf ihren Instrumenten zu dudeln. Noch heute gibt es solche Virtuosen des Kitsches und der Instinktlosigkeit. Sie kennzeichnen sich aber meist von selbst entweder als harmlos verspielte Naturen oder — Werbefachleute, die ihr Geschäft auch in kulturellen Dingen zu machen wissen. Freilich „machen sie in Kultur"; ihre „Werbekonzerte" haben mit einer Mustermesse oder Modenschau mehr Berührungspunkte als mit Volksmusik.

Demgegenüber hat vor allem die Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer in den letzten Jahren ein Musiziergut bereitgestellt, in Volksmusikfesten und Konzerten vorgeführt und im Druck erscheinen lassen, das nicht „populär", sondern wahrhaft volkstumsmäßig gestaltet ist. Es hat nicht den materialistischen Zweck einer „Gebrauchsmusik", sondern die ideelle Aufgabe, auf der Grundlage zuführen.

In einer Zeit des Überganges wie der heutigen müssen sich die Geister scheiden. An Schlagern und „Salonpiècen" ist bisher auf dem Musikalienmarkt kein Mangel. Demgegenüber hat z. B. die Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer in

den letzten Jahren ein Musiziergut bereitgestellt, in Volksmusikfesten und Konzerten vorgeführt und im Druck erscheinen lassen, das nicht „populär", sondern wahrhaft volkstumsmäßig in die Erscheinung treten möchte. Besonders in der Jugend ist der Verlogenheit entartender Musik mit ihren hohlen Programmphrasen ein unerbittlicher Richter erstanden, der eine ganze sogenannte, von Geschäftsleuten aufgezogene Volksmusik-„Bewegung" die ausschließlich einem bestimmten Instrument zu dienen hat, mit einem einzigen einstimmigen Lied derart über den Haufen singt, daß, wie es in einem Liede heißt, „die morschen Knochen zittern". —

Wenn ein Arzt die Behandlung eines Kranken verpfuscht, wenn ein Maurer seine Baustoffe nicht kennt, mit einem Wort: wenn einer sein Handwerk nicht gelernt hat, dann rächt sich das augenblicklich und pflegt den Urheber unmittelbar vor der Öffentlichkeit anzuprangern. Wenn aber Dilettanten unserem Volk eine Musik vorgesetzt haben, bei der es an allen Ecken hapert, deren Text albern ist und die nicht klingen kann, weil der Auch-Komponist vom Setzen, vom Handwerk nichts versteht, dann wird das zunächst nur vom Fachmann nachgewiesen. Aber auch hier rächt sich der Mangel bitter: mit Stücken dieser Art kann man zwar leider Geschäfte machen, sie sind aber wie die Schlager Eintagsfliegen. Keines von ihnen vermag wie etwa Johann Walthers „Wach auf du deutsches Land!" vierhundert Jahre zu überdauern!

Ein absterbender alter und ein neu erstarkender junger Sproß der Volksmusik liegen im Kampf. Daß dieser Kampf bald ausgefochten wird, ist eine Verpflichtung für jeden Beteiligten. Die Jugend wird mit ihm fertig werden, denn sie kann kompromißlos aufbauen. Bei den Erwachsenen ist die Volksmusik dort in guten Händen, wo der Musikant sein Handwerk zu beherrschen gelernt hat. Das ist der Fall in den Liebhaberorchestern und Blasmusikkapellen, deren Spieler gewöhnlich schon mit sechs oder acht Jahren ihr Instrument in die Hand bekommen haben, die in der Freizeit, die ihnen der Beruf ließ, unsere klassischen Orchester- und Kammermusikwerke spielten, die als „ehemalige" Militär- oder Berufsmusiker wissen, was musikalische Werkmannsarbeit ist. Es ist der Fall bei den ernsthaften Spielern der Volksinstrumente (Blockflöte, Guitarre, Mandoline, Zither, Balginstrumente), die sich in Laienspielgemeinschaften zusammengeschlossen haben und dort unter Leitung von Fachleuten nach besten Kräften auf vernünftiger Grundlage musizieren, es ist ebenso der Fall bei den Sängern und Sängerinnen unserer Singgemeinschaften und Chöre, die sich am Volkslied wie am Kunstsatz des berufenen Komponisten die Fähigkeit erworben haben, nachschaffend Kulturwerte zu gestalten.

Emsig sind unsere jungen Komponisten bei der Arbeit, neues Sing- und Spielgut bereitzustellen. Auch hier steht der Werkgedanke im Vordergrund. Eines hat auch dem volksmusikalischen Schaffen notgetan: eine Rückbesinnung auf den Ursprung volkstümlichen Gestaltens, auf das reine Erleben der Werte, die unseren Lebenskreis reich machen und eine von Schnörkel und Staub befreite Handwerksarbeit. Ohne weiteres kann der musikalische Stilkritiker feststellen, daß die Kunstwerte eines der

heute gesungenen und gespielten Kanons, eines Concerto grosso für Bläser oder einer Passacaglia für Zupfinstrumente ungleich reichere sind, als die ganzen Tongemälde für diese oder jene vokalen oder instrumentalen Massenchöre. Für uns mag die Feststellung genügen, daß die neu entstandene Literatur dem Effekt abhold geworden ist, daß sie dafür aber Instrumente und Stimmen als werkgerechte Ausdrucksträger neu zu erkennen bemüht ist. So liegt es in einer einheitlichen Linie, wenn unseren Blasorchestern statt bloßer Bearbeitungen von Stücken aus Operetten und Opern nun originale Bläserspielmusiken vorgesetzt werden,[3] wenn man das Zupforchester davon erlöst, tremolierend Klarinetten oder Geigen nachzuahmen und ihnen in der „Zupfthematik“ ein neues Gebiet erschließt,[4] wenn eine Volksmusikvereinigung freiwillig darauf verzichtet, in Gaststätten aufzuspielen und lieber auf einem amtlichen Volksmusikfest oder im Rahmen einer Gaukulturwoche sich zum „Wertungsspiel“ stellt. In dieselbe Richtung weist es, wenn der „Privat“-Musikerzieher sich in den Dienst musikalischer „Volks“-Bildungsarbeit stellt und den Gruppen- dem Einzelunterricht gleichberechtigt an die Seite stellt: es zeigt sich in alledem, daß man sich gewöhnt hat, im volksmusikalischen Bereich grundlegend umzudenken.

*

Die wichtigste volksmusikalische Erscheinungsform ist die der Arbeitskameradschaft. Es liegt im Wesen laienmusikalischer Betätigung, daß technisch-virtuose Leistung und persönliche Gestaltungskraft des Ausdrucks zurücktreten müssen — hier einen Wettbewerb mit dem durch Begabung und Ausbildung berufenen Musiker bestehen zu wollen, kann nur dem berüchtigten Dilettanten, aber nie dem wahren Kenner und Liebhaber einfallen. Musikalisch solistisch hervortreten, Spitzenwerke gestalten, zur Musik erziehen, eine musikalische Gemeinschaft führen: das muß Sache des Berufs- und Fachmusikers bleiben. Die Laienschaft hat dem gegenüber in der Geschichte der Musik andere Aufgaben wahrgenommen und nimmt sie jetzt in verstärktem Maaße wieder wahr; zu ihrer Lösung befähigt sie vor allem ihre berufliche Unabhängigkeit. Dazu gehört es, sich selbst, unbeschwert von Publikumswünschen, musikalische Themen zu stellen (Beschäftigung mit historischer oder neuer zeitgenössischer Musik!) und von hier aus selbst wieder der Berufsmusikerschaft Anregungen zu geben. Auf instrumentalem Gebiet gibt es ferner gewisse, bei Laien beliebte Spielergemeinschaften, deren Instrumente von Berufsmusikern

[3] Vgl. die neuen Sammlungen: „Frisch geblasen“ (Werke von Sigfrid W. Müller, Ambrosius u. a., Verlag Chr. Vieweg, Berlin); „Die Platzmusik“ (H. Grabner u. a., Verlag Kistner & Siegel, Leipzig); „Die Musikkameradschaft“ (F. König, N. v. Hannenheim u. a., Verlag Litolff, Braunschweig).

[4] Vergl. die Sammlung des Verlages „Musik im Volk“, Leipzig; die Werke von Konrad Wölki im Verlag H. Ragotzky, Berlin; die Sammlung „Die Lautengilde“ im Verlag Chr. Vieweg, Berlin. Musterspiellisten für alle Gruppen von Laienkapellen wurden von der Reichsmusikkammer/Fachschaft Volksmusik herausgegeben.

selten oder gar nicht gespielt werden (Mandolinen-, Bandonion-, Handharmonika-, Zitherorchester, auch Blaskapellen) — die Zitherliteratur z. B. verfügt über Zehntausende von Stücken, die besonders für Laien gedacht sind. Auf vokalem Gebiet steht ja das gesamte Chorwesen mit Ausnahme der Opern- und Rundfunkchöre auf ideeller Grundlage. Kennzeichnend bleibt für alle diese Teile des musikalischen Laienschaffens der Gedanke der Gemeinschaft: was an individueller Kraft dem einzelnen notwendig fehlen muß, ersetzt die unter Leitung eines Fachmannes vereinigte Kraft der Kameraden. So dürfen Sing- und Spielgemeinschaft, Chor und Orchester überhaupt als ideale Verkörperungen des Gedankens der Schaffensgemeinschaft auf kulturellem Gebiet gewertet werden.

Die Rolle der Chöre im Musikleben ist bekannt, ihre geschichtliche Bedeutung in volkstumspolitischer Hinsicht nicht zu verkennen. Die Männerchöre, im geistigen Umkreis der Romantik zur Zeit der Befreiungskriege in nationaler Begeisterung geboren (C. M. v. Weber!), legten im Vorjahre auf dem Sängerbundesfest in Breslau ein machtvolles Bekenntnis dessen ab, was insbesondere der Volksdeutsche im Ausland nicht auszusprechen vermag; ein neuer Antrieb erwächst ihnen aus den Chören der politischen Formationen und des Stoßtrupps (Werkscharchöre usw.). Die gemischten Laienchöre bestreiten einen wesentlichen Anteil des öffentlichen Konzertwesens und haben einen gewaltigen Beitrag an der Erziehung zum Musikverständnis im deutschen Volk geleistet; auch für sie ist ein Nachwuchs entstanden, der in Volksliedpflege und Singschar neuen Ausdrucksidealen zustrebt.

Was ihnen eine lange Überlieferung vermittelte, mußte für die instrumentale Volksmusik in wenigen Jahren aufgebaut werden. Erst die Schaffung des Reichsverbandes für Volksmusik (Fachschaft Volksmusik) innerhalb der Reichsmusikkammer gab den Kapellen die Spitzenorganisation und der Behörde die Möglichkeit der einheitlichen Erfassung und Betreuung; in ihm gingen die bestehenden, landschaftlich oder nach instrumentalen Besetzungen beschränkten volksmusikalischen Einzelbünde auf (Bund deutscher Liebhaberorchester, südwestdeutscher Musikerverband, deutscher Mandolinen- und Guitarrenspielerbund u. a.). Die Fachschaft umfaßt heute nahezu 10000 Laienkapellen (gegenüber 144 bestehenden Kulturorchestern). Den Hauptanteil unter ihnen machen die Blaskapellen aus, das Blasinstrument hat also die eindeutige Führung unter den Volksinstrumenten. Es ist Instrument der Wehrmacht und der Partei; es gehört als Ausdrucksträger in jede politische oder Werkfeierstunde. In kultureller Hinsicht dagegen liegen die Liebhaberorchester an der Spitze; Vereinigungen, die wie das Dresdener Mozartorchester mit der Eröffnung der Zwingerserenaden ihren Ruhm weit über Deutschlands Grenzen hinausgetragen haben und Werke von Brahms und Bruckner einwandfrei zu spielen in der Lage sind, existieren in Deutschland mehrfach und nehmen besonders in Kleinstädten ohne weiters die Funktionen einer örtlichen Philharmonie wahr. Die 1000 Mandolinenorchester sind durch Konrad Wölki und Hermann Ambrosius mit einer neuen Literatur versehen worden, die bereits das Aufsehen weiterer Kreise

erregt und zeichnen sich durch besondere Einsatzbereitschaft für Kulturarbeit aus. In weiteren Fachgruppen sind die Bandonion-, Harmonika- und Zithervereinigungen zusammengeschlossen. Soweit die Zusammensetzung der instrumentalen Volksmusik nach Instrumentengruppen. Mit der Neuausrichtung im unmittelbaren Ehrendienst der Volksgemeinschaft hat sich jedoch eine neue Einteilung ergeben, nach der sich folgendes Bild herausstellt: zentrale Gruppen sind die Gemeinde- und Werkkapellen. Sie stehen unmittelbar im Dienst entweder einer Land- oder Kleinstadtgemeinde oder eines industriellen Betriebs, musizieren dort auf ideeller Basis, werden aber von Gemeinde, bzw. Werk betreut und stellen deren repräsentatives Kulturorgan dar. Vielfach sitzen in ihnen ehemalige Militär- oder Berufsmusiker, die nun ihre Kunst weiter ausüben, daneben aber einen Zivilberuf erfüllen. Eine weitere Gruppe sind die Musikabteilungen von Körperschaften oder Vereinigungen (Technische Nothilfe, Sportvereinigungen usw.), eine letzte endlich die selbständigen Musikgemeinschaften auf der Grundlage des freien Vereinswesens. Sie alle stehen vor der Aufgabe der Kulturpflege: wer ein Instrument öffentlich spielt, tritt als Mittler auf und trägt damit eine Verantwortung. Die Fachschaft führt jährlich in jedem Bezirk und jedem Gau Musiktagungen der Kapellen durch (in den Monaten Juni/Juli 1938 achtzehn Tagungen), die der Fortbildung und Anregung, der fachlichen und organisatorischen Unterweisung der Dirigenten und der Verbreitung des neu bereitgestellten Musiziergutes dienen.[5]

*

Arbeitskameradschaft heißt auch die Grundlage unserer Volksmusikerziehung. Was hier bisher auf individuelle Förderung abgestellt war, wird — ohne diesen bisherigen Aufgabenbereich im geringsten zu vernachlässigen — erweitert und auf ein totales Ziel ausgerichtet. Die Musikerziehung sprengt den privaten Rahmen und wendet sich zurück an den Kreis, der sie selbst schlechthin bestimmt: an die Volksgemeinschaft als solche.

Daß bei diesem Entwicklungsvorgang nichts Gutes zerschlagen zu werden braucht, ist ein Zeichen seiner Folgerichtigkeit. Was jedoch früher ein Hauptziel war, erscheint heute als Spezialfall: die Beherrschung eines Instruments oder des Gesangs in der für Laien erreichbaren Form. Einem grundlegenden Fehler freilich versucht man energisch zu begegnen: dem raschen und völligen Aufgeben jeder Musikbetätigung, herbeigerufen durch ein Versagen an der durch den Unterricht gestellten Aufgabe. Das früher im Vordergrund des Interesses stehende Klavier ist weitgehend verdrängt durch die handlicheren und ungleich leichteren Volksinstrumente, durch Blockflöte, Zupfinstrument, z. T. auch durch die Handharmonika. In der Unterrichtsliteratur geht man völlig neue Wege: der Instrumentalunterricht bemüht sich,

[5] Vergl. das amtliche Jahrbuch der Volksmusik, Berlin, Junker & Dünnhaupt 1937, ferner die vom Leiter der Fachschaft Volksmusik herausgegebene Zeitschrift „Die Volksmusik“ (insbesondere Juniheft 1937 als Festschrift zum 1. Reichsfest der Deutschen Volksmusik; ferner die Abhandlung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Aprilheft 1938).

gleich mitten hinein zu führen ins lebendige Musizieren, er knüpft an Kinder- und Volkslied an und stellt den Lernenden schon in den ersten Stunden hinein in den Kreis Gleichstrebender, so daß er getragen wird von der Kameradschaft. Der Stoff des Unterrichts ist aufgelockert und erweitert: ging man früher von Fingersatz, Lagenspiel u. dgl. aus, so wird heute im Anfängergruppenunterricht erst einmal gesungen, werden die Grundrhythmen durch Klatschen und Tanzen wie spielend erlernt. Das Beispiel der Kameraden wirkt unmittelbar instruktiv, das Zusammenspiel feuert zum brüderlichen Leistungswettstreit auf und erzieht zur Ensemble- und späteren Orchesterdisziplin. Die bedauernswerte Erscheinung des Musikliebhabers, der sich ein Leben lang vergeblich mit Sonate oder Kunstlied abquält, ohne jemals über der Materie stehen zu können, wird abgelöst durch den Laiensing- oder Spielkreis, der seine Ziele weniger im falschen Künstlerehrgeiz als in derjenigen kulturellen Gemeinschaftsleistung sieht, die durch die Geschlossenheit gleichen Wollens ihre Wirkung erzielt.

Was die Schule erstrebte und heute mit frischer Kraft betreibt, findet für die Jugend seine Ergänzung in der Musikarbeit der Hitlerjugend. Den Erwachsenen bietet das Amt Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in enger Zusammenarbeit mit der Fachschaft Musikerziehung in der Reichsmusikkammer in der Übungskameradschaft, in der Musikabteilung und Musikschule der Volksbildungsstätte, in Gemeinschaftssingen und Chor und im Gruppen- und Orchestermusizieren auf Instrumenten die Möglichkeit, neue Wege zum Selbstmusizieren und zum Musikverständnis zwar nicht ohne Fleiß, aber unbeschwert und leicht zu finden. Was Privatunterricht und Privatmusikschule nur ganz selten zu geben vermögen, bildet hier den Hauptansatzpunkt: das Ausgehen vom Gefühl einer harmonischen Gemeinschaft, das Gestalten im Geist gleichgerichteten Strebens, die Handwerksarbeit, gegründet auf Brauchtum und Lebenskreis und die Fortbildung des Einzelnen durch das Stellen von Aufgaben, die im Zusammenspiel erst die wahre Befriedigung erzielen. Wer musikalisch begabt ist und Zeit genug zum Üben hat, der findet von hier aus mit Leichtigkeit zur Begabtenförderung durch den Einzelunterricht, zur Haus- und Kammermusik und zum verstehenden Erkennen der Meisterwerke der Tonkunst. Selbst dem „Brummer" aber und dem, der nur ein paar Töne zu streichen oder zu zupfen vermag, wird ein Reich der tönenden Idee deutscher Kunst erschlossen, wenn er als ein dienendes Glied an ein Ganzes sich anschließt.

Immer neue Wege zu solcher wahren musikalischen Volksbildung zu finden ist die gegenwärtige Sorge der beteiligten Stellen. Mit einer Volksmusikalischen Werkreihe trägt das Amt Deutsches Volksbildungswerk zur Grundlegung unseres neuen volksmusikalischen Erziehungsideals bei;[8] Schulungslehrgänge in allen Gauen die-

8 Bisher erschienen: Deutsche Schule für Mandoline von Konrad Wölki (Verlag H. Ragotzky, Berlin) und Geigenschule für den Anfang von Lilli Friedemann (Verlag Schott, Mainz). In Vorbereitung: Deutsche Schule für wechseltönige Handharmonika, Klavierschule für den Anfang u. a. m.

nen dazu, den Musikerziehern das neu erschlossene Gedanken- und Musiziergut zu vermitteln und sie selbst mitten hineinzustellen in den Kreis, der singend in die neue Zeit marschiert. Den werktätig schaffenden Menschen durch Musik zur bejahenden Lebensfreude zu führen ist der Sinn dieser Arbeit im Zeichen eines neuen Wertbegriffs deutscher musikalischer Volkskultur.

VOM SCHLACHTRUF ZUM SOLDATENLIED

EIN WERKSTATTBERICHT ÜBER EIN ENTSTEHENDES FLIEGERLIEDERBUCH

VON HERMANN HEISS

Prof. Carl Clewing hat vom Reichsluftfahrtministerium den Auftrag bekommen, in Gemeinschaft mit dem Luftwaffenmusikinspizienten Prof. Husadel ein grundlegendes Liederbuch für die Luftwaffe zu schaffen, wie auch der NS.-Reichskriegerbund Kyffhäuser die Gestaltung seines großen Soldaten-Traditionsliederbuches in seine Hände gelegt hat. Wir bringen hier einen Werkstattbericht über das neu entstehende im Verlag von Chr. Fr. Vieweg erscheinende Fliegerliederbuch von einem seiner Mitarbeiter.

So alt wie das Soldatentum, so alt sind auch Soldatenlieder, und mit jeder neuen Generation entstehen neue Lieder, werden alte umgestaltet, umtextiert, zer- oder zurechtgesungen, so daß oftmals die Urgestalt eines Liedes kaum mehr erkennbar ist. So stellt sich bei der Gestaltung eines neuen Liederbuches von selbst die Aufgabe, aus der Fülle des vorliegenden Materials das Beste herauszusieben und aus den verschiedenen sich darbietenden Fassungen die volkstümlich echteste zu finden. Dazu ist es nötig, bis zu den ältesten erreichbaren Quellen vorzudringen, spätere, oft künstlich aufgepfropfte Wendungen auszumerzen und den unverfälschten, immer lebendig bleibenden Kern des Volksliedes auszuschälen. Soldaten des Weltkrieges werden befragt, es wird mit ihnen gesungen, ausprobiert und verglichen. Aber auch alle wesentlichen Liederbücher von den ältesten an bis zu den letzten Erscheinungen werden zur Forschung herangezogen und man erlebt da oft die seltsamsten Umgestaltungen einer Melodie. Zum Beispiel ist der Anfang der Weise von der „Fahrt ins Heu“ in die verschiedensten Lieder eingedrungen, bald im 6/8, bald im 4/4 Takt. Der ursprüngliche Text „Es hätt' ein Biedermann ein Weib“ mit der auf der Durterz psalmodierenden 6/4 Weise von 1535 wandelte sich um in „Es hatt' ein Bauer ein schönes Weib“, das sich im 18. Jahrhundert mit einer neuen, sehr beweglichen 6/8-Weise über ganz Deutschland verbreitete. Es wird bei den Soldaten meist in der aus dem Jahre 1806 stammenden Langbein'schen Umdichtung „Ein niedliches Mädchen, ein junges Blut“ gesungen, auch als „Es war ein luscht'ger Baurebu“. In dem Matrosenlied „Es ging ein Matrose an ein'n Brunnen“ (über den Rhein) leben die charakteristischen vier Anfangstakte fort, die auch im 4/4-Takt eine Inkarnation erlebten, in „Schatz, du bleibst hier und ich muß fort“ und dem auf die gleiche Weise gesungenen „Ich weiß nicht, bin ich reich oder arm“. Dieses Lied allerdings erlebte eine melodische Umgestaltung, die scheinbar etwas ganz Neues dar-

stellt, aber bei genauerer Untersuchung sich auch als eine Umbildung der ersten Weise herausstellt, mit der sie sowohl die melodischen Höhepunkte (+) wie auch die harmonische Grundlage, selbst wenn diese etwas reicher gestaltet wird, gemein hat.



Es hatt' ein Bau = er ein schö = nes Weib, die blieb so ger = ne zu = haus,
(Ein nied=li=ches Mädchen ein jun = ges Blut er = kor sich ein Landmann zur Frau)
(Es ging ein Ma=tro = se an ei = nen Brunn und schaut ins tie = fe Tal)

a)



Schatz, du bleibst hier, und ich muß fort, . . .

b)



Ich weiß nicht, bin ich reich oder arm . . .



Ich weiß nicht, bin— ich reich oder arm . . .

[I/I I⁶ (D)⁶₅ V/V IV⁶ V⁶ I/I⁶ I I⁶ IV]

a)



b)



c)



[V/I⁶ V IV/IV⁶ V⁶₅ V I/I I⁶ (D)⁷ — II⁶/(D)⁶ V/V⁷ I/I]

Soweit man auch in den heute vorliegenden Quellenwerken bis zu den frühesten Jahrhunderten hinabsteigt, so sind die ersten Aufzeichnungen von volkstümlichen Weisen doch schon endgültige Ergebnisse von im Laufe der Jahrhunderte zersungenen uralten Weisen. Die ersten Formen des kriegerischen Liedes, das der eigenen Anfeuerung und der Einschüchterung des Feindes dient, werden sich erst gebildet haben bei dem Zusammenschluß von Sippen zu Horden und Stämmen. Nach alten Berichten aus der germanischen Zeit waren es durchaus keine musikalisch klar gebildeten Formen, in denen sich unsere Ahnen sängerisch ergingen. Es war der Schlacht- „Ruf“ oder-„Schrei“, verbunden mit dem ohrenbetäubenden und furchterweckenden Schilderschlagen, mit dem sie in dichten Massen in einer Art Tanzschritt auf den Feind stürmten, ihn mit ihrem rhythmischen Gestampf und Gebrüll schreckend und einschüchternd. Wenn der Schlachtgesang schwach geriet, dann fürchteten sie für den Sieg. Ein römischer Offizier soll seine Freude darüber ausgedrückt haben, wie schön die Germanen vor der Schlacht den barditus (= Schildgesang) anschwellen lassen, um sich daran zu ermutigen.

„Nicht in ungeordnetem und wahnsinnigem Sturm und nicht mit ungefügem Schlachtruf, sondern indem sie mit gleichmäßigem Sprung und im Takt die Waffen zusammenschlugen, ließen die Ambronen oftmals ihren Namen erschallen, sei es, um sich selbst anzufeuern, sei es, um durch die Verkündung dieses Namens die Feinde zu erschrecken!“

Erinnerungen an die Glut des Schlachtgeschehens mögen sich in die Gesänge und Dreischrittänze der Siegesfeiern gemischt haben, die nun, frei vom Zwang der Stunde, so etwas wie eine kunstmäßige Form annehmen konnten. In einem Schlachtgesang um das Jahr 1000 steckt noch deutlich das tänzerische, stampfende Vorspringen der Horden in einem unwiderstehlich fortreißenden Rhythmus:

„Vor, vor, Bauersleut! Vor, vor, Christenleut, Kreuzleut, Königsleut!
Kneift, kneift, Königsmannen, fest, fest die Bauersleut!“

Aus jenen Zeiten mögen Schlachtrufe wie „Hie Welf - hie Waiblingen“ und ähnliche kommen. Noch um 1130 sprengte ein normannischer Ritter mit dem Ruf „Thor, helfe!“ in die Schlacht. Wann und wie sich das Schlachtgebrüll zum Schlachtgesang und Heldenlied entwickelte oder wie ihre Gleichzeitigkeit liegt, ist kaum zu erkennen. Vor dem Einzelkampf sangen die Helden von den Taten ihrer Vorfahren und verherrlichten ihre eigenen Heldentaten, um den Gegner einzuschüchtern (Nibelungen, Dietrich von Bern usw.). Die Westgoten haben Lieder zum Lobe ihrer Vorfahren „in ungefügen Tönen gebrüllt“, wie sich ein Römer ausdrückt, der vielleicht erwartete, daß die Krieger die Kampfhandlung mit einem feinen Liede einleiteten.

Noch bei Pavia erschreckte Frunsberg die Franzosen „mit Geschrei und drommeten“ und nichts anderes als germanischer Schlachtgesang war es, wenn Otto II. im Jahre 978 vor Paris von den Geistlichen und 60000 deutschen Kriegern vom

Montmartre herab ein „Halleluja“ mit solcher Macht brüllen ließ, daß die Pariser in Angst und Staunen versetzt wurden.
Eine typisch germanische Sitte war der soldatische Einzelgesang als Heldenlied zur Harfenbegleitung beim Mahl. Natürlich war da immer noch das Vorbild der alten furchterweckenden Schlachtgesänge wirksam. Die überfeinerten Ohren der lateinischen Völker hatten dabei keine angenehmen Empfindungen, da sie diesen Gesang unharmonisch nennen und mit Krähen, Geschrei, Gezisch oder „Herabpoltern eines Lastwagens vom hohen Berg“ vergleichen. Ein lateinischer Sänger sagt von den Bayern „Bei diesem Volk war es gleich, ob ich heiser brummte oder ob ich sang, denn sie können den Gesang des Schwans nicht von dem der Gans unterscheiden, immer nur ihre Harfe läßt schnarrend barbarische ‚Lieder‘ zurücktönen; unter ihnen konnte ich nicht als Dichter der Musen (musicus) singen, sondern nur als Maus (muribus) wispern, wo die bei den Ahornbechern sitzenden Hörer dem Bacchus Heil kneipten.“ Und ein arabischer Reisender schildert diesen Gesang sehr drastisch: „Nie hörte ich einen häßlicheren Gesang als den der Schleswiger, denn er ist ein Gebrumm, das herauskommt aus ihren Kehlen gleich dem Gebell der Hunde, nur noch grauenhafter als dies.“
Nun, gerade Feinheit und Zierlichkeit des Gesanges sind Dinge, die dem Soldaten so fern liegen wie dem Salonhelden das Heldentum. Zum rauhen Handwerk gehören rauhe Sitten und rauhe Lieder, denen aber nur ein Unkundiger jegliche Gemütstiefe absprechen kann.
Seit den Zeiten Luthers kennen wir die Landsknechtslieder, in denen die Landsknechte ihr Leben und ihre Taten besangen und was ihnen eben besonders am rauhen Herzen lag: Mädchen, Würfelspiel, Fressen und Saufen.

„Wir zogen in das Feld, da hatten wir weder Säckl noch Geld —
Strampedemi...“

Oder:

„Unsre liebe Frau vom kalten Brunnen
bescher uns armen Landsknecht ein warme Sunnen!“ usw.

Diese Landsknechtslieder sind oft Parodien von Kirchenliedern mit der „lieben Frau vom kalten Brunnen“ ist die Schutzheilige der unfreiwilligen Wassertrinker gemeint, die lieber Wein statt Wasser haben wollten. Was ein Landsknecht für sein Handwerk braucht, das ist vor allem ein schönes Fräulein und dazu einen langen Spieß und einen kurzen Degen. Das kehrt in allen möglichen Varianten im damaligen Liedgut immer wieder.
Zu den heute noch lebendigen Soldatenliedern „Prinz Eugen“, „Was helfen uns tausend Dukaten“, „Als die Preußen marschierten vor Prag“ gesellt sich das reiche Liedgut der Freiheitskriege und des 19. Jahrhunderts, das eine Auferstehung und ungeahnte Bereicherung schließlich im Weltkrieg durch den unstillbaren Hunger des deutschen Soldaten nach Lied und Musik fand. Es ist in der Welt anerkannt,

daß die Sangesfreudigkeit in keinem Heer des Weltkrieges so groß war als in dem deutschen.
Zog der Soldat noch 1870/71 mit klingendem Spiel und singend in die Schlacht, so spielte im Weltkrieg mit wenigen Ausnahmen der ersten Jahre der Gesang der Truppe in der Kampfhandlung keine Rolle mehr. Eines der letzten großen Beispiele war der durch den Heeresbericht bekannt gewordene Todesgang der deutschen Freiwilligen in Flandern, die mit dem Deutschlandlied auf den Lippen ins feindliche Feuer marschierten. Im späteren Stellungskrieg war es ein Gebot der Taktik, durch schweigendes Vorgehen die eigene Entdeckung so weit wie möglich zu verhindern.
So ist also heute das Soldatenlied weniger mehr ein direktes Kampflied als ein Lied, das zur Aufgabe hat, den Geist der Truppe zu erhalten, das Soldatenleben in Freud und Leid zu besingen, die Ruhezeit zu verschönen und auf dem Marsch die müden Beine neu zu beleben. Besonders bei der Infanterie ist das Marschlied ein äußerst wichtiges Mittel für den Zusammenhalt der Truppe, mindestens ebenso unentbehrlich wie die Marschmusik. Mancher Führer einer Truppe hat schon das Kommando an die Musik abgegeben, wenn die Soldaten sich müde und schlapp von Baum zu Baum über die Straße schleppten. Der erste Schlag der großen Trommel strafft schon den gekrümmten Buckel und beim schmetternden Schall der Trompeten fährts in die Augen, die blicken frischer, und dem zackigen Rhythmus können die Beine nicht widerstehen, sie unterliegen einem fortreißenden Mechanismus der Bewegung, der ihnen fast die Mühe des Gehens abnimmt. Wenn die Musik so erst einmal die Körper bewegt und die Geister belebt hat, dann findet sich auch bald die Kehle, die das erste Lied anstimmt. Und wenn das gezündet hat, dann kann der Kompagnieführer getrost auf einige weitere überwundene Kilometer vorausblicken. —

Bei der Inangriffnahme eines Liederbuches für die Fliegertruppe drängt sich zuerst die Frage auf: was singt der Flieger gerne? Nun, das beantwortet sich sehr kurz. Die Fliegertruppe ist keine Geländetruppe, die Flieger marschieren nicht viel in Kolonnen, sie finden sich geschlossen meist erst im Quartier zusammen und das Lied beginnt ja erst zu leben, wenn es von einer größeren Gemeinschaft getragen wird. Ausgesprochene Marschlieder werden deshalb nicht den Hauptbestandteil eines Fliegerliederbuches bilden, man wird sich vielmehr nach volksliedmäßigen Liedern umsehen müssen, die erstens heute lebendig und womöglich gerade bei den bestehenden Fliegerformationen schon festes Liedgut sind und die zweitens, da die Flieger eine junge Truppe sind, inhaltlich heiter und dem unsentimentalen Draufgängertum junger Menschen gemäß sind. Neben den markantesten Landsknechtsliedern sind es Lieder wie „Mama, Papa — da draußen steht ein Knabe“ oder „Ich bin der Pfanneflicker aus der Stadt“, das variantenreiche Lied „Annemarie, wo geht die Reise hin“ oder „Die kapitän'sche Dame“ und das obenerwähnte „Ein niedliches Mädchen, ein junges Blut“, die jedem jungen Soldaten Freude machen, sowohl ihres höchstvergnüglichen Inhalts als auch der sinnfälligen, echt volksliedhaften Weisen

wegen. Unverwüstlich in seinem Gegensatz von Schwermut und Lustigkeit ist auch eines der Hauptlieder des Weltkrieges „Mein Regiment, mein Heimatland“ mit dem Anhang von der „Regimentsmarie“ oder das musikalisch besonders wertvolle echt soldatische „Krieger, Krieger schläft auf offnem Feld“ (auch als „Lied der Jäger“ bekannt).

Bei einer jungen Truppe lebt noch keine ureigene Tradition. Die Flieger haben, von einigen kunstmäßigen Formungen abgesehen, noch kaum eigene Lieder, die sich eingeführt und verbreitet hätten. Es ist also eine selbstverständliche Aufgabe, neben der Pflege geläufigen Volksliedgutes neue und treffende Lieder zu finden und für den Flieger zuzuschneiden. Hier sind Prof. Carl Clewing, dem vom Reichsluftfahrtministerium im Verein mit dem Luftwaffenmusikinspizienten Prof. Husadel der Auftrag für die Gestaltung eines grundlegenden Liederbuches der Flieger zuteil wurde, einige Neufassungen gelungen, von denen das Lied „Der Flakartillerist“ in der Beilage erscheint. Dieses Lied ist von Johann Lewalter aus Kassel überliefert, wo es Ende des 19. Jahrhunderts als Lied eines Artillerieregiments lebte. Die Weise ist in ihrem ersten Teil dem hessischen Lied „Jetzt nehm ich meine Büchse“ gleich und entspricht in ihrem zweiten Teil dem älteren Soldatenlied „Auf Urlaub bin ich gegangen“, während die Worte jüngeren Ursprungs sind, hier verändert und mit dem immer wiederkehrenden Akzent „Flak-“ auf den Flakartilleristen zugeschnitten.

Ein anderes Lied „Glückab! — Frischauf zu raschem Flug“ ist eine Originalkomposition Carl Maria von Webers auf einen nur ganz geringfügig veränderten Text Theodor Körners, in seinem echten Volkston wie geschaffen zum „Fliegerlied“.

Von den vielen Neuschaffungen sei nur noch der „Feierliche Anruf“ von Richard Strauß herausgegriffen, der, mit Worten von Rudolf G. Binding, zur großen Fliegerhymne bestimmt ist. Die Weise ist die choralartige Melodie aus der Strauß'schen Komposition „Feierlicher Einzug“, hier zusammengefaßt und dem Original gemäß zweistimmig bearbeitet. Binding hat auf Clewings Anregung hin s. Zt. einen Text untergelegt, der geeignet ist, bei Vereidigungen und besonders feierlichen Anlässen gesungen zu werden:

Feierlicher Anruf

Richard Strauß

Gro-ßen Vol - kes_ hei - li - ge Ra - che — tief im Schla-fe

dumpf in Fron — weckt ein ein - zi - ger Ruf: Er - wa - che!



Wie ver = jüngt er = = hebt sich's schon. Sind wir wirk = lich



nun Er = weck = te aus dem Schlaf und fast aus Tod?



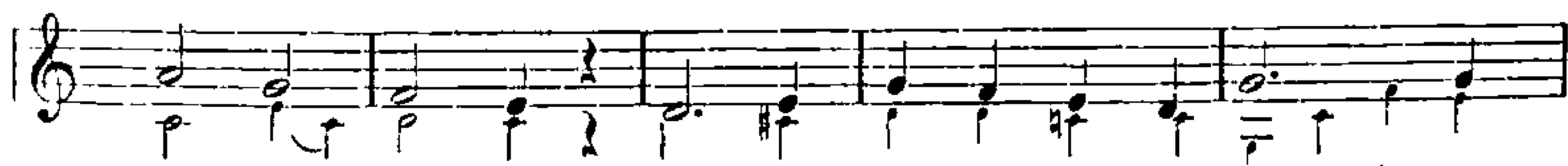
Volk, ein Rie = se _, der sich reck = te, als ihn traf ein hei = lig



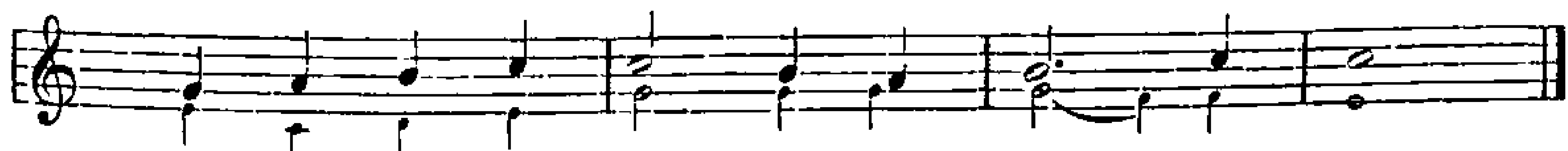
streng Ge = bot. Ei = nem war das Wort be = schie = den,



ei = nem nur ward Ruf und Saat. In der Kraft gibt



er den Frie = den und er gibt noch mehr als ihn: sein



Volk zu ei = nen ward sei = ne schön = ste Tat.

Rudolf G. Binding

Ich stand wohl vor der Türe*)

Fassung: Carl Clewing (nach einem Artilleristenlied aus Kassel, mitgeteilt von Johann Lewalter 1891)



1. Ich stand wohl vor der Tü - re und schau - te rings-um - her, ob nicht
2. Frau Wir - tin, Frau Wir-tin, was schen - ken Sie ein? Ich
3. Ach Toch - ter, lie - be Toch-ter, was hast du ge - macht, daß
4. Ach Mut - ter, lie - be Mut-ter, mich hat's noch nicht ge - reut, denn die
5. Sie gehn a-bends spät schla-fen, stehn des Mor-gens früh auf, und dann
6. Des Sonntags geht's zum Tan-ze, und das macht mir Plä - sier. Da



1. ei - ner von den Flak - ar - till' - ri - sten da wär.
2. schen - ke für die Flak - ar - till' - ri-sten ein' gu - ten Wein.
3. du dich an ei-nen Flak - ar - till' - ri-sten hast ge - bracht?
4. blau - grau - en — Flak - ar - till' - ri-sten sind bra - ve Leut.
5. trin - ken sie ei-nen Flak - Kaf - fee und ei - nen Schnaps dar - auf.
6. tanz ich lie - ber mit einem Flak, als wie mit drei, vier Mus-ke - tier.

FRANZÖSISCHE SOLDATENLIEDER IM 18. JAHRHUNDERT

VON KARL GUSTAV FELLERER

Im Jahre 1769 veröffentlichte der schweizerische Oberst von Zimmermann, der in Diensten des Königs von Frankreich stand, in Amsterdam ein Buch über die Grundzüge einer Militär-Moral,[1] in dem er über die verschiedenen Pflichten und Tugenden des Soldaten und Offiziers spricht und Mittel und Wege zu ihrer Förderung aufweist. Dabei behandelt er nicht nur die verschiedenen militärischen Übungen zur Manneszucht und ihre Wichtigkeit, sondern auch die Bedeutung der Ruhe und „Freizeitgestaltung" für den Soldaten. Hier erscheint Zimmermann die Musik als die wichtigste Unterhaltung, die gleichzeitig durch kriegerische Hymnen (hymnes guerrieres) Mut und Kriegsbegeisterung wach zu halten und anzuspornen vermag. Diese Hymnen müssen in einem einfachen Stil, der den Soldaten anspricht, geschrieben sein. Der musikalischen Einstellung der Zeit entspricht die Forderung, daß diese Gesänge ohne Schwierigkeit zweistimmig zu singen sein müssen. Wie

*) Mit Erlaubnis des Verlages Chr. Fr. Vieweg.

[1] Essais de Principes d'une morale militaire et autres objects par M. de Zimmermann, Colonel d'Infanterie, Chevalier de l'ordre Royal & militaire de Saint-Louis, Lieutnant au Régiment des Gardes suisses du Roi. Amsterdam 1769.

das volkstümliche Lied der gleichzeitigen Berliner Liederschule sollen auch diese Soldatengesänge vorwiegend zweistimmig vorzutragen sein. Am Ende seines Buches gibt von Zimmermann Beispiele solcher einfacher zweistimmiger Soldatengesänge. Er selbst hat Wort und Musik als Beispiel und Anregung solcher Hymnen geschrieben. Einfach in der Melodie und begleitenden zweiten Stimme schließt sich die Weise in klarem Rhythmus an das Wort an. Der einfach fortlaufende Marschrhythmus schließt nicht aus, daß in manchen Sätzen mitreißender Ausdruck gestaltet wurde, wie am Schlusse seines Lieds „Ermahnung" (Rappel):



Die rationalistischen Erziehungsbestrebungen, die auf allen Gebieten das Lied der Erziehung dienstbar machen und durch das Lied geistige Grundlagen schaffen und festigen wollen, haben auch dieses Soldatenlied bestimmt. Das zeigt auch das Lied „Rückzug" (Retraite):











Mit solch einfachen Liedern gibt sich von Zimmermann aber nicht zufrieden. Auch die Blasmusik soll zur Begleitung der Hymnen und Hebung ihrer Ausdruckswirkung beigezogen werden. Ein Beispiel, das gleichzeitig die Besetzung der französischen Militärmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt, hat er in voller Partitur seinen einfachen Liedern angefügt. Diese „Hymne an den Gehorsam“ (Hymne à l'obéissance) ist für zweistimmigen Männerchor, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, Fagotte und Trommeln geschrieben, wieder in der einfachen marschmäßigen Gestaltung. Bezeichnend für die damals allgemein verbreitete kolorierte Aufführungsweise ist, daß von Zimmermann ausdrücklich vermerkt: „Diese Hymne wird nur nach den einfachen Noten gesungen und begleitet, ohne jede Verzierung in Melodie und Vortrag.“

Die Lehrhaftigkeit dieser Gesänge steht im Vordergrund und sucht militärische Begeisterung mit ihren Mitteln zu stärken. Die Frische der Gesänge und ihre Verwurzelung im französischen Chanson gab diesen Liedern Verbreitung und volkstümliche Gestalt. Von Zimmermann kannte die große psychologische Wirkung der Musik und die Erfordernisse einer volkstümlichen Kunst in seiner Zeit. Er weist auch in anderem Zusammenhang noch mehrmals in seinem Buch auf die Musik.

Bedeutsam ist, daß er nicht die instrumentale Feldmusik, sondern marschmäßige vokale Hymnen in ihrer Bedeutung herausstellt. Hier scheint ihm die Wirkung verstärkt, da neben der Musik der Text seine Ausdruckskraft besitzt und eine lehrhafte Wirkung gegeben ist, auf die die Zeit der Aufklärung und des Rationalismus so großen Wert gelegt hat. Gleichzeitig hängt die Betonung einer vokalen Soldatenmusik auch mit den Unzulänglichkeiten der französischen Heeresmusik in dieser Zeit zusammen, die vor allem J. J. Rousseau im Gegensatz zu der besser entwickelten preußischen Heeresmusik[2] betont. Die „Hymne an den Gehorsam“ zeigt in ihrer instrumentalen Begleitung aber, daß auch in Frankreich eine instrumentale Heeresmusik in der gleichen Besetzung wie in Preußen ausgebildet war[3] und in Zusammenhang mit dem Soldatengesang gestellt wurde.

Als Beispiel der französischen Heeresmusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts haben von Zimmermanns „kriegerische Hymnen“ große Bedeutung. In ihrer Gestaltung weisen sie auf Kompositionen von Rouget de l'Isle, Grétry, Méhul u. v. a., die uns als Kampflieder der französischen Revolution bekannt sind. Von noch größerer Bedeutung aber ist die Stellung, die von Zimmermann der Musik im Soldatenleben einräumt und die Betonung der Fähigkeit des Lieds, kriegerische Begeisterung zu wecken.

DAS NEUE LEBEN IN DER KULTUR DES KLAVIERSPIELS »KLEINKLAVIERE« UND IHRE AUFGABE

VON HEINRICH EDELHOFF

Die Klavierkrise war vor fünf Jahren sprichwörtlich. Man konnte, indem man von ihr sprach, dem erkrankten Musikleben gleichsam bis tief in die Eingeweide sehen. Da waren soziologische Gründe: Die Schichten des Volkes, die bisher — zuerst aus musikalischen Bildungsgründen, zuletzt mehr aus unmusikalischem Bildungsrenommée — Klavier oder gar Flügel im Hause stehen gehabt hatten, waren verarmt. Und stilische: Die Jugend, die noch in ein lebendiges Musizieren hineinwuchs, hatte die Kraft des Singens, die Lust am Ensemble, damit aber auch den alten Instrumentenklang wieder entdeckt. Sie wandte sich mit Entrüstung vom „Klimperkasten" an der Wand ab. Und Wohnungsprobleme: welches Wohnzimmer einer modernen Kleinnormalwohnung konnte noch ein Konzertklavierausmaß oder gar einen Flügel bergen? Über das alles hinaus die Erschütterungen unserer Kulturlage überhaupt: wo war wohl noch die gemessene Ruhe, die innere Beschwingtheit, die Kunst der Einsamkeit und des lernenden Fleißes gewesen, die ein junger Mensch zur Klavieretude braucht? — Am Klavier offenbarte sich das Elend krasser denn sonst: Bankerotte der Klavierindustrie, Verkümmerung des Handels, haufenweise Verauktionierung wertvoller gebrauchter Instrumente durch die Gerichtsvollzieher (ich sah einmal einen herrlichen Steinway-Flügel für 150.— Mark in eine Gastwirtschaft wandern), ungezählte hungernde Klavierlehrer, halb gefüllte Säle bei Vortragsabenden berühmtester Pianisten, Resignation auf der ganzen Linie. Das Klavier war „tot"; — in den Bürgerhäusern hockten auf seinem mit seidener Decke verhüllten Deckel Familienphotographien dicht geschart, zwischen denen vorsichtig Staub gewischt werden mußte. Und der Fleiß unserer jungen Komponisten verschwendete sich mit verschwindenden Ausnahmen nicht mehr an das Erlernen eines flüssigen Klaviersatzes.

Und wer heute noch von einer „Klavierkrise" spricht, macht sich schon ein wenig lächerlich. Sie ist überwunden und wird vorerst nicht wieder auftauchen. Das „Kleinklavier" ist dafür zwar nicht der Grund, aber ein totsicheres Zeichen. Um das zu verstehen, müssen wir freilich ein wenig weiter ausholen.

Das Klavier war weder der Nachfolger des Cembalos noch ein zum Hausgebrauch verkleinerter Flügel. Das Cembalo hatte im Spinett seinen kleineren Bruder für das intime häusliche Musizieren. Aber in seiner Zeit gab es die „Hausmusik" noch nicht als eine abgeschlossene Sphäre, sowenig wie es eine grundsätzliche Trennung von einem Musikstil für den Künstler und für den Dilettanten gab. Erst in dem Augenblick, als die ungebrochene, instinktsichere, kreishaft geschlossene Musizierhaltung sich aufspaltete, als der „Kenner" seine vom „Liebhaber" getrennte Welt verlangte, mußte sich neben einem Berufsmusikstil ein eigener „Hausmusikstil" entwickeln. Es

war derselbe Zeitpunkt, an dem sich das gesamte Musikdenken entscheidend von der Geselligkeit zur Einsamkeit, von dem konzertierenden Ensemble zur stillen Zwiesprache der Seele mit dem Instrument wandelte, — und damit der Cembaloklang dem Hammerklavierideal weichen mußte. Und weil dieses neue Musikdenken zur Einsamkeit drängte, so gab es dem Hause — enger gesagt: der Stube — noch einmal einen gewaltigen musikalischen Auftrieb. Es schuf ihm ein eigenes „Hausinstrument", das vielmehr an die Klavichordsphäre, die als empfindsame Gegenbewegung gegen den Ensemblestil des Barock schon immer bestanden hatte, anknüpfte und nur äußerlich — natürlich — die neue Hammerklaviertechnik aufgriff. Das alles wäre nicht so schlimm gewesen, wenn nicht eine geradezu dämonische Einwirkung von außen dazugetreten wäre: das Aufkommen einer Wohnkultur, die den Schwerpunkt des Wohnens aus der Mitte des Raumes an die Wände und von den großen Dielenräumen in die kleinen „Stuben" verlegte. Ihren seelischen Gründen kann hier nicht nachgegangen werden. Ihre Folge für den Instrumentenbau aber war: das Klavier. Die senkrecht angeordneten Saiten konnte man schon vom Spinett (dort unter ganz anderen Voraussetzungen) übernehmen; auch wird die Hausorgel im Bautyp nachgewirkt haben. Nun war also der Klavierkasten nur noch eine Fortsetzung der Zimmerwand mit andern Mitteln, und der Spieler gegen diese Wand gedrückt. — Beethoven hatte noch seinen Flügel mitten im Zimmer stehen und rund herum Stühle voll Noten — bisweilen auch voll Menschen — und überall Ausblick. Der Spieler von E. Th. A. Hoffmanns Phantasien aber sieht nichts als die Wand und vielleicht seitwärts vom Fenster her einen nächtlichen Mondstrahl. Und — ein tragischer Trost — von der Klavierwand grüßen die Totenmasken Beethovens und Mozarts in schweigender Starre; — so ist man doch nicht ganz allein.

Das Klavier war also von Anfang an ein spezifisches Hausmusikinstrument, ein ausschließliches Dilettanteninstrument. Den inneren Zwiespalt zwischen Konzertflügel und Hausklavier hat das 19. Jahrhundert nicht zu überbrücken vermocht. Seine Klavierkonzerte wurden Symphonien mit solistischen Aufgaben für den Pianisten, seine Klaviersoli aber „Hausmusik", die umso stummer werden mußte, je weniger sie dem Dilettanten technisch erreichbar war. Unserm heute geschärften Ohr entgeht es nicht mehr, daß z. B. Schumanns große Phantasien und Brahms' solistische Klaviermusik, zwischen beiden Sphären schwankend, damit den tragischen Zwiespalt in sich selbst tragen.

Übergehen wir das nachbrahmsische Epigonentum der Klaviermusik, das unfruchtbar und unersprießlich ist, und wenden wir uns der letzten Zeit zu, die mit der Wiedererweckung der Ensemblemusik und der Rückwendung zu Zeiten und Zeitstilen der Ensemblekultur das Hausklavier wie eine lästige Fessel, wie ein Requisit versunkener Kultur abschüttelte! Den Flügel traf diese Feindschaft keineswegs. Er stand im Konzertsaal, jedem Zugriff entzogen, und überall da, wo das Haus noch zum Konzertsaal werden wollte und konnte. Von einer kulturellen Erneuerung des Musiklebens, die die gefährliche Grenze, die Kluft zwischen Laienmusik und Kunst-

übung, zwischen Haus und Konzertsaal wenigstens wieder mit zahlreichen Brücken überdeckt, wurde nur das Instrument getroffen, das unelastisch ausschließlich der einen von beiden Sphären verhaftet war: das Hausklavier. Und von hier aus fraß sich der Bazillus der Klavierklangfeindschaft weiter in unser ganzes Musikleben hinein, das von ihm überwuchert wurde. Und alle die nebensächlichen Schwächen dieses Instruments wurden von da aus wichtig: daß es ein zum Solo verdammtes Instrument und für die moderne Miniaturwohnung zu groß und für das moderne Miniatureinkommen zu teuer ist usw.

Es ist noch nicht allzu lange her, daß mit einem erneuerten Musikdenken auch die neuen Klangideale der jungen deutschen Musikbewegung sieghaften Einzug im ganzen Musikleben hielten: in der Schule, den Laiengemeinschaften, in den Hörsälen der Universitäten, darauf auch in den Musikhochschulen, in den „Komponierstuben" der jungen Generation, in den Konzertsälen und zuletzt auch in den Reihen der Musikerzieher. In demselben Maße versteifte sich auch die Gegenfront, so daß wir geradezu von feindlichen Lagern sprechen konnten: „Hie klassisch-romantisches Repertoire" — „Hie alte Musik auf alten Instrumenten (und anhangsweise dazu neues Musikgut, notgedrungen auf den vorhandenen Instrumenten)". Von jenem wesentlichen Erlebnis erneuerten Musikdenkens, daß häusliches, laienhaftes Musizieren nicht eine gesonderte Sphäre, sondern organischer Teil im Ganzen eines kreishaft geschlossenen Musiklebens sein müsse, zeigten sich nachgerade beide Lager erfüllt. Darum hatte das Klavier einen umso schwereren Stand, denn nun konnte der Vertreter des „klassisch-romantischen Repertoires" überhaupt nicht mehr dieses spezifische Hausinstrument meinen, sondern nur den Flügel, der aber aus wohnungstechnischen und finanziellen Gründen nicht mehr einzubauen war.

Und nun die heutige Lage! Die Kluft zwischen beiden Lagern ist fast überbrückt. Die wiedererweckte vorklassische Musik ist nicht aufgegeben und das 19. Jahrhundert dennoch nicht verloren. Unsere Zeit hat ihre eigene Lebensmitte, ihren eigenen „Stil" gefunden und damit die Souveränität, das Ganze unserer Musikentwicklung in allen seinen Zeitstilen ungebrochen in unsere Gegenwart hineinzunehmen. Noch wundersamer! Wir empfinden heute das Einende, alle Epochen völkischer, ja abendländischer Musikentwicklung Umspannende, den „identischen Kern" unseres „Rassenstils" stärker als das Trennende, den jeweiligen „identischen Kern" der einzelnen Zeitstile. Schuberts Lied steht nicht mehr gegen und auch nicht mehr neben der Chorpolyphonie der Reformationszeit. Schumanns Klavierpoesie schließt Bachs Cembalosuite nicht mehr aus. Vielmehr alle Kräfte wirken organisch ineinander zu einer neuen Gegenwart. Diese Gegenwart ist zwar noch nicht vollendet, aber wir spüren sie — wenn wir hören können — überall als herrliche, beglückende, erlösende und alle unsere Hoffnung erfüllende Synthese.

Und in dieser Synthese aller Werte wird das Klavier wieder zur Wirklichkeit, zur Notwendigkeit. Es ist eins der herrlichen Schöpfungswunder unserer abendländi-

schen Kulturentwicklung, daß die Not im rechten Augenblick die rechte Form gebären kann. Diese Form ist das „Kleinklavier“. Aus allem Gesagten wird klar, daß es sich bei der Entdeckung des Kleinklaviers nicht um irgendeine Teilfrage des Preises oder Klanges oder der Wohnungstechnik handelt, sondern um eine grundsätzliche der Musikkultur überhaupt. Seine Geschichte braucht hier nicht gegeben zu werden. Schwedische Konstrukteure kamen (durchaus nicht aus wirtschaftspolitischen Gründen) auf den Gedanken, den Aufbau vom Klavier zu entfernen, der eine Todeswunde für das gesellige Musizieren vom Anfang an gewesen war. In Gemeinschaft mit ihnen hat als einer der ersten ein deutscher Instrumentenbauer — ein Außenseiter — für Deutschland ein Kleinklavier konstruiert: der Harmoniumbauer Mannborg. Des Rätsels Lösung war hier eine Mechanik, die die Hämmer unten an die Saiten schlagen und damit — bei kreuzsaitigem Bezug — unten soviel Platz gewinnen ließ, wie man oben einsparen wollte. Ich persönlich begegnete dem deutschen Kleinklavier zuerst auf den Kasseler Musiktagen 1935, nachdem ich im Sommer vorher in Kopenhagen ungezählte verschiedene Konstruktionen bewundert hatte. Damals war es außer Mannborg noch Manthey, der ein ähnliches Kleinklavier konstruiert hatte. Beide Instrumente, Mantheys Klaviano und Mannborgs Pianochord, waren im Herbst 1934 herausgekommen, wobei ersterer schon seit 1931 sich mit den Konstruktionsfragen seines Kleinklaviers herumgeschlagen hatte, während letzterer das Wagnis unternahm, das schwedische Patent aufzugreifen. Deutsche Firmen bauten schon vor dem Kriege Kleinklaviere. Heute schießen sie wie die Pilze aus der Erde: Steingräber, Hoffmann und Kühne, Klingmann, Blüthner, Hutzelmann, Förster, Schwechten und Hupfeld-Zimmermann haben außer den Genannten Kleinklaviere herausgebracht, um nur ein paar Namen zu nennen. Dabei haben die meisten sogar die Mechanik mit dem oben anschlagenden Hammer beibehalten, — ein Zeichen, wie einfach die Frage im Grunde zu lösen war. Wenn auch, wie der Leipziger Klavierprofessor Teichmüller berichtet, zunächst die wirtschaftliche Seite der Frage den Anstoß gab, so zeigt doch der unerhörte, ganz unvorstellbar große Erfolg des neuen Instruments, daß es sich nicht um eine rein finanzielle Frage gehandelt hat, zumal es Kleinklaviere gibt, die in ihren Preisen höher sind, als das übliche Hausklavier. „Das Klaviergeschäft war schlecht. Dann kam das Kleinklavier, und heute mußte ich einen neuen Ausstellungsraum anbauen lassen.“ So sagte mir jüngst ein führender Mann der Branche. Und Teichmüllers Wort, daß wir vom Luxusinstrument zum Instrument für breite Volkskreise kommen, findet seine Bestätigung, wenn wir hören, daß in den letzten Jahren viele Tausende von Kleinklavieren verkauft worden sind. Dabei kommen diesen Instrumenten alle klanglich-technischen Verbesserungen des modernen Flügelbaus zugute, und wir haben in ihnen also nicht eigentlich ein verkleinertes Klavier, sondern ein Instrument zu sehen, das für den kleinen Raum etwa das bedeutet, was der Flügel für den großen Raum ist, ein Instrument also, das das ausgehende 18. Jahrhundert gleich hätte erfinden sollen.

Denn dieses Klavier stellen wir wieder mitten in den Raum, wir versammeln die Chorsänger in dichtem Umkreis um den Spieler, wir sehen unsern Triopartnern wieder in die Augen und wirken mit der Liedsängerin wieder zusammen. Wir drehen den Schulkindern nicht mehr den Rücken zu, und unsere Phantasie klebt nicht mehr an der Zimmerwand, — und ich denke, daß aus allem Gesagten klar ist, daß das keine untergeordneten methodischen Fragen, sondern grundsätzliche Dinge sind. Und wenn eine Konjunktur des Kleinklaviers einsetzt, so möchten wir unsere Klavierfabrikanten inständig bitten, nun doch nicht wieder „verkleinerte Klaviere" für billigere Preise und kleinere Wohnräume zu bauen, sondern eben dieses neue Instrument, das eigentlich sogar einen neuen Namen braucht, weil in ihm eine andere Musikgesinnung zutage tritt, eine Musikgesinnung, die bereit ist, auch das 19. Jahrhundert organisch in die erneuerte Musikkultur unserer Gegenwart einzubeziehen und damit Gemütswerte der Musik zu erhalten, ohne die wir wieder in Einseitigkeit erstarren würden. Ein Beispiel: Klavier und Blockflöte schließen sich nicht klanglich aus, sondern stilmäßig, weil den Instrumenten verschiedene Bedeutungsbelastungen aus verschiedenen Geselligkeitswelten anhaften. Das Zusammenspiel von „Kleinklavier" und Blockflöten wirkt nicht mehr unorganisch. Es ist für jeden, der es in einer der neuen Tonschöpfungen (etwa von Cesar Bresgen, Hans Georg Burghardt) gehört hat, sogar ein schönes Sinnbild für die Synthese, auf die wir zustreben. Das Klavier stand am Anfang der gefährlichsten Aufspaltung, die unser Musikleben erschüttert hat. Als die Gegenkräfte wuchsen, war es dem Tode nahe. Am Anfang einer aus Kraft und Gegenkraft wachsenden neuen Musikbewegung sollte mehr als organisch aus den historischen Grundzügen des Flügels entwickeltes Instrument das Kleinklavier stehen.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

TAG DER DEUTSCHEN HAUSMUSIK

Die Bestimmung des „Tages der deutschen Hausmusik", für die häusliche Musikpflege der Laien, der „Liebhaber", und damit recht eigentlich für die Berufsarbeit der Musikerzieher zu werben, möchte ihn dem oberflächlichen Blick als eine bloße Werbeaktion zu Gunsten eines Berufsstandes erscheinen lassen wie viele andere. Einen aufmerksameren Beobachter aber wird als etwas im Grunde höchst Seltsames, ja Widersinniges berühren und sehr nachdenklich machen der besondere Ton, die nachdrückliche Art und Weise, mit der alle an diesen Tag geknüpften Verlautbarungen und Veranstaltungen offenbar einem beherrschenden Gedanken unterstellt sind: eben der Werbung für die Sache der Hausmusik selber. Darüber muß man erst einmal wirklich stutzig geworden, ja im Innersten erschrocken sein, um das ganze Gewicht der Tatsache zu fühlen, daß hier mit bisher unerhörtem Aufwand eine Sache gegen ernste Bedrohung verteidigt, wachsamer Aufmerksamkeit und sorglicher Pflege empfohlen wird, die von jeher zu den selbstverständlichsten und fundamentalsten Lebensfunktionen musikalischer Kultur gehört hat. Das eben ist das Bedenkliche: daß etwas, was das gesunde Leben aus natürlichem Drang in unauffälliger schlichter Selbstverständlichkeit

übt und vollzieht, zum Gegenstand absichtsvoller öffentlicher Darstellung geworden ist; daß etwas, das nur als unablösbarer Bestandteil des Lebens selber Sinn hat, nun nicht ohne mancherlei propagandistische Bemühung, pflichtgemäßer Betreuung und Bewahrung anempfohlen wird. So zeigt man nur auf Güter, die zum bloßen „Erbstück" geworden sind, die man nicht mehr wirklich „in Gebrauch" hat, die man im Begriffe ist zu *verlieren*. Oder so wird uns das Vorhandensein eines körperlichen Organs erst bewußt, so fühlen wir erst seine *Pflege*-Bedürftigkeit, wenn es uns Beschwerden macht, weil es in seiner normalen Funktion gestört ist. Darum enthält eine Werbung für die Sache der Hausmusik das mahnende Eingeständnis: Hausmusik ist uns nicht mehr selbstverständlicher Besitz! Sie bedarf der „*Pflege*"! Sie droht ihren Dienst im Organismus unseres Musiklebens zu versagen! Aber das *Ganze* ist gefährdet, wenn wir ihr nicht wieder aufhelfen! Darum: Hausmusik tut not!

Wir bedürfen der Hausmusik

Wir alle insgesamt bedürfen der Musik, der *Hausmusik*; und zwar nicht nur und nicht zuerst jeder Einzelne von uns für sich allein, oder wir alle, als bloße Vielzahl, einer Musik, die *irgendwo* hervorgebracht und ausgeführt, von *irgendwoher* aufgenommen wird — nein, *unser Haus* bedarf der Musik wie eines lebendig-leibhaftigen Wesens, das mitten unter uns wohnt, uns Hausgenosse und Lebensgefährte ist, und dessen traulichen Zuspruch niemand im Hause entbehren kann, weil es als ein Hort der Überein-Stimmung und Ein-Helligkeit,[1] der Eintracht und des Einverständnisses an allem, was den tragenden Grund, das Gefüge und die Weihe des häuslichen Lebens ausmacht, mitwirkend teilhat. „Unser Haus" — das will aber sagen: jedwede Zelle gemeinsamen Lebens, aus der sich höhere Zellengefüge aufbauen, wie allererst die Familie als die Urzelle jeglichen menschlichen Gemeinwesens und aller menschlichen Kultur; dann aber auch die über die Familie hinausgreifenden Lebenskreise der heute wieder unser Volksleben in größeren organischen Einheiten gliedernden und aufbauenden Gemeinschaftsformen. „Musik des Hauses" — das kann also nur sein: eine Musik, die selber kraft ihrer innersten und ursprünglichsten Sinnrichtung in einer eindeutig bestimmten, durch Wille, Blut und Schicksal geeinten Lebensgemeinschaft wirklich und wesentlich „zuhause" ist; eine Musik, durch die ein als solcher wirklich erlebbarer geschlossener Lebenskreis und schließlich auch der einzelne einsame Mensch Zwiesprache mit sich selber hält.

Was bedroht unsere Hausmusik?

Wir stehen in der Not des Übergangs, mitten in der Auflösung einer Welt, die allem, was uns vom „Herkommen" her vertraut war, Ordnung und Gepräge gegeben hatte, und mitten im Keimen und Sprossen des namenlosen Neuen. Dieser Übergang wird wohl in keinem anderen Lebensbereich so sehr als *Notstand* fühlbar, wie gerade in dem der Kunst, und zumal der Musik, wo stetig weiterwirkende Traditionen, Institutionen und auch Konventionen als tragende Kräfte eine nicht unwesentliche Aufgabe am schöpferischen Gesamtleben zu erfüllen haben. Der sicheren Hut selbstverständlicher „Tradition" beraubt — denn alle „Tradition" *mußte* notwendig erschüttert und in Frage gestellt werden — sind in der Verflechtung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Nöte der jüngsten Vergangenheit viele Musikorgane, -Bräuche, -Mittel, viele der tätigen Überlieferung anvertraute musikalische Kulturgüter von dem allgemeinen Zerfall mitergriffen worden, die ihm wieder entrissen werden müssen. So ist Not-Wehr unser erster Auftrag: wir haben dem Zerfall zu wehren, wo es Werte zu wahren oder wieder zu erneuern gilt, die über dem Wandel zeitbedingter Formen nicht zu Grunde gehen dürfen; freilich sollen wir uns auch nicht sinnlos mühen, aufzuhalten, was endgültig zu stürzen bestimmt ist.

Weiter ist *Aufbau* unser Auftrag. Noch obliegen uns die allerersten Verrichtungen: Morsches und Hohles vollends zu Fall zu bringen, den Boden frei zu machen vom Schutt des Gestürzten, Raum zu schaffen für die eigentliche Bauarbeit, und nicht zuletzt: in uns selber Raum zu schaffen für das Kommende. Nicht die Sorge um den künftigen Stil, soweit er rein ästhetisch-formale Möglichkeit ist, oder um künftige Schöpfer und Gestalter braucht uns heute zu bewegen

[1] Von mittelhochdeutsch „hellen" = hallen, tönen.

— die werden uns von höheren Mächten gegeben oder versagt — wohl aber sollte uns verzehren die Sorge um den Boden, in dem sie einmal wurzeln sollen, um Frucht bringen zu können. Denn noch immer waren (nach einem Worte Karl Lamprechts) große Taten, große Persönlichkeiten zu einem wesentlichen Teile das Produkt realer Verhältnisse, wurzelten die Ideen auch im materiellen Boden und gediehen und verdarben mit ihm. Die Bereitung dieses Bodens für neue Saat und Ernte ist die Aufgabe, die uns gestellt ist: sie ist „Kultur"-Arbeit im ursprünglichsten Sinne des Wortes. Sie hat von unten her, im „Materiellen", d. h. im Bereiche der Daseinsbedingungen des Ideellen anzusetzen. Aber sie hat es auch hier, wie die Arbeit des Landmanns, mit lebenden und webenden Kräften zu tun und ist nicht mit mechanischen Schaltungen und Ankurbelungen zu bewerkstelligen.

Daß es der Sinn unseres Zeitalters und der heutigen Krise sei, nicht nur einzelne Erscheinungen innerhalb einer gegebenen musikalischen Kulturwelt, sondern das Gebäude der Musik selber, so wie wir es kennen, und seine Grundlagen in Frage zu stellen, haben schon seit der Jahrhundertwende berufene Beobachter, die dem Gesamtorganismus unserer Kunst ihre Sorge zuwandten, dem Gewissen der Mitlebenden einzuhämmern versucht. So hat Hermann Kretzschmar, die Hinterlassenschaft des 19. Jahrhunderts überprüfend, schon vor 35 Jahren hellsichtig festgestellt und im einzelnen eingehend begründet: „Das Heil der Kunst hängt durchaus nicht bloß von der Komposition ab; sie ist für die Gegenwart nicht die einzige und nicht einmal die wichtigste musikalische Zeitfrage, sondern sie darf heute unbedenklich unter den Sorgenkindern der deutschen Musik übergangen und so lange sich selbst überlassen werden, bis dringlichere Fragen gelöst sind. Ein schönes Heim ist viel wert, aber vor allem muß ein Haus fest und sicher stehen, muß Schutz gegen Bodengift, gegen Wind und Wetter bieten; dann erst kommt der Stil. Die Musik muß im Volk vor allem der Empfänglichkeit und des Verständnisses sicher sein, muß auf Grund einer wohlüberwachten Musikpflege ihre Macht und ihren Segen entfalten können; dann erst darf über Komponisten und Kompositionsrichtungen gestritten werden." Organisationskritik und musikalische Realpolitik sei die dringendste Forderung der nächsten Zeit. Sollte der Himmel der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre einen großen schaffenden Meister versagen, so werde sie daran nicht zu Grunde gehen. Aber sie müsse dem Volk zum Fluche werden, wenn nicht der weiteren Verdummung der Berufsmusiker, nicht der Musikheuchelei in der Laienwelt gesteuert werde. Dagegen lasse sich nur vom Musikbetrieb aus helfen, und es sei darum im einzelnen nachzuweisen, wie und wo er verbessert werden müsse.[2]

Jene von Kretzschmar erstmals formulierten dringlichsten „musikalischen Zeitfragen", die sich auf die Fundierung und die Verwendung der Musik im Leben der Gegenwart beziehen, sind nun jüngst endlich auch Gegenstand entschiedenster und großzügigster „Realpolitik" geworden. Als ein Mittel derselben gibt sich der „Tag der deutschen Hausmusik" zu erkennen. Doch muß auch allenthalben die „Organisationskritik" mit unnachgiebiger Schärfe weitergetrieben werden; denn das künftige Gedeihen des Gesamtorganismus unserer musikalischen Kultur wird davon abhängen, daß in allen seinen Lebenskreisen nicht nur blindlings organisiert, sondern aus rechter Einsicht und mit wachem Instinkt für das umwertende Geschehen zwischen den Zeiten wirklich gehandelt werde. Dazu bedarf es unermüdlicher Bemühung um die Erkenntnis dessen, was jeweils zu allernächst nottut. Freilich mag, was wir tun können, vorerst noch sehr not-dürftig erscheinen, da sich unsere Kräfte noch so sehr ins Bahnbrechen und Bewahren, ins Vorwärts- und Rückwärtsschauen teilen müssen. Auch unser Bemühen um die Hausmusik ist zugleich Bewahrung von Ererbtem und Raumschaffen für Künftiges und steht unter dem Zwiespalt des Vorwärts- und Rückwärtsschauens. Es schließt für viele unter uns eine vielleicht schmerzliche Spannung ein, die aber nicht nur ertragen, sondern bis zur klaren Willensentscheidung ausgetragen werden muß, soll sie im Handeln wirklich fruchtbar werden.

Soweit die Hausmusik eine Sache der aus der Vergangenheit herüberwirkenden bürgerlichen Tradition ist, hat sie dem Zerfall nicht ent-

[2] Musikalische Zeitfragen (1903) S. 5, 6 ff.

geben können, der sich schon seit langem so vieler Lebenserscheinungen der Vorkriegszeit, des „bürgerlichen Zeitalters", bemächtigt hat. Darüber zu klagen, ist heute jedenfalls recht müßig. Vielmehr soll man sich der Ursachen und der geschichtlichen Notwendigkeit dieses Zerfalls bewußt werden, um sich Kopf und Herz frei zu machen für ein Handeln im Dienste dessen, das das Zerfallene abzulösen bestimmt ist.

Die Ursachen unddie langsame Vorbereitung des Niedergangs der Hausmusik (als Schöpfung wie als Ausübung) reichen tief in das 19. Jahrhundert zurück, dessen herrschende Tendenzen, sei es im Schaffen seiner größten Meister, sei es in den Interessen der breiten Masse der Dilettanten, einer wirklichen Hausmusikkultur mehr und mehr zuwiderliefen. Mancher wird geneigt sein, hier zur Entgegnung an den Namen Johannes Brahms zu erinnern. Aber die Erscheinung dieses letzten Großen, der auf die Hausmusik noch schöpferisch eingewirkt hat, erhält ja gerade durch sein mächtiges Standhalten gegenüber den seiner Kunstgesinnung so schroff widerstreitenden Fortschrittstendenzen des Jahrhunderts ihr Gepräge. Brahms' trotzige Verteidigungsstellung galt ja geradezu der Rückendeckung ewiger Traditionswerte der deutschen Musik, die für die lebendige Fortdauer und damit für alle noch unerschlossene Zukunft großer deutscher Musik nicht weniger entscheidend gewesen ist und weiterhin sein wird, als die ungestümen Vorstöße seiner Antipoden. Was ein einzelner Großer verteidigte, ist nur von einem kleinen Kreise Rückgewandter in allzu engherziger Gesinnung bewahrt worden. Sein Werk und seine Anhänger konnten es nicht verhindern, daß gegen die Jahrhundertwende eine gründerhafte Scheinblüte bürgerlicher Hausmusikpflege Verhältnisse entstehen ließ, deren üble Nachwehen den Hauptteil dessen ausmachen, was seit dem Kriege als „Krise" in der privaten Musikpflege und demzufolge auch im Privatunterricht zutage getreten ist. In den bemittelten Klassen gehörte, wie Kretzschmar[3] für die wirtschaftliche Blütezeit des jungen Zweiten Reiches feststellt, der Ausgabeposten für musikalischen Privatunterricht zu den Forderungen der „allgemeinen Bildung", denen sich auch der sparsamste Hausvater „der guten Sitte wegen" zu unterwerfen pflegte. Die Folge war eine Ausbreitung des musikalischen Privatunterrichts, hinter dessen so stattlicher Außenseite verantwortungsbewußte Betrachter sehr bald bedenkliche innere Mängel entdecken mußten. Die Vermehrung der Musiklehrer eilte dem allgemeinen Bevölkerungswachstum weit voraus und entsprach, was die Verteilung auf die einzelnen Unterrichtsfächer anbelangt, nur allzu sehr der modischen Vereinseitigung, der der bürgerliche Musikbetrieb längst verfallen war. In Kretzschmars Fußtapfen tretend, hat dann Karl Storck, der weitblickende Vorkämpfer für eine wurzelechte nationale Musikkultur, noch kurz vor der Katastrophe das sogenannte „musikalische Haus" von anno 1910 und das überhandnehmende „Elend im Musikunterricht" in traurigen Bildern geschildert.[4] Eine beispiellose Seichtheit des Geschmacks, Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit der Gesinnung waren nach Storck die Kennzeichen des mit Vorliebe in „Salon-Musik" schwelgenden häuslichen Musikbetriebs, modisches Geltungsbedürfnis seine Haupttriebfeder. Der Rückschlag auf diese zweifelhafte „Blüte" bürgerlicher Musikkultur, der einsetzte, als eine revolutionäre Jugend sich gegen die konventionelle Musikheuchelei zu empören und ihre eigenen Wege zu gehen begann, hat die mitschuldige Musiklehrerschaft schwer getroffen und wirkt noch heute weiter. Hier hat die Geschichte ihr Wort gesprochen. Es wird nur hohe Zeit, die Folgerungen einzusehen, die aus ihm zu ziehen sind. In diesem Betracht also können etwaige Restbestände der Vorkriegszeit, die sich bis heute erhalten haben, nicht schnell und radikal genug beseitigt werden.

Neue Antriebe

Man sieht, wie sehr der Begriff Hausmusik durch diese letzte Vergangenheit belastet und eingeengt worden ist, zum Schaden auch unseres klassischen und romantischen Hausmusikerbes, zu dem die Fühlung auf solche Weise vielfach bedrohlich locker wurde. Hier gilt es, neue Brücken zu schlagen. Aber der Zugang wird doch ein wesentlich anderer sein als ehedem. Der Ausbruch der Jugend aus dem „Salon" hat sie in der Of-

[3] a. a. O. S. 38

[4] Musikpolitik (1911)

fenheit der Natur wie in der unbefangen durchmessenen Weite und Breite der geschichtlichen Landschaft unermeßliche Eroberungen machen lassen, die nun schon seit Jahren einem erneuerten häuslichen Musizieren die fruchtbarsten Impulse geben, die Aufnahmefähigkeit für Fremdartiges, Unerhörtes steigern, den Blick für Wert und Echtheit bei äußerer Unscheinbarkeit schärfen, überkommene Begriffe umprägen und den Willen zu neuer Form härten helfen. Mitsamt dem wiedererweckten alten Volkslied ist so die „alte Musik“ bis hin zur neu gesichteten und neu gewerteten „klassischen“ zu einer Lebensmacht geworden, die sich überall mit dem Drang zur Neugestaltung und dem jungen Schöpfertum von heute in unmittelbarster Wechselwirkung zeigt.

Endlich das Entscheidendste: aus eignem Trieb fand die Jugend jener Aufbruchszeit und die politische Jungmannschaft Adolf Hitlers Weg und Kraft zu geschlossenen, gestrafften Gemeinschaftsformen, in deren tätige Erfüllung die Grundelemente der Musik als fester Bestandteil des Lebens schon wesenhaft mit eingebaut sind, ehe überhaupt an eine besondere „Musikpflege“ gedacht wird. Von Lied, Spiel und Feier als den unablösbaren Umgangs- und Ausdrucksformen des neuen Gemeinschaftslebens erschließt sich ein neuer Weg wieder mitten in die langsam sich entfaltende Fülle alles musikalischen Gestaltens hinein — und wir wissen heute, es ist der Weg, auf dem auch wieder eine von allen herkömmlichen Bildungsvoraussetzungen unabhängige Kunst aus dem Volke für das Volk wird wachsen können. Schon vor 25 Jahren hat es Storck ausgesprochen: daß von dem mit soviel redlichem Willen verfolgten Bemühen, Kunst ins Volk zu tragen, nichts zu hoffen sei, solange man nur Kunst ins Volk bringe, statt sie aus dem Volk heraus zu entwickeln. Auch hier hat die Geschichte inzwischen ihr Wort gesprochen, und Storcks Erkenntnis und sein Vertrauen in die Zukunft wunderbar bestätigt. Wir stehen heute mitten im Werden einer neuen Musikübung, im Vorfrühling eines musikalischen Schaffens, das nicht mehr darauf angewiesen ist, sich vom Konzertpodium aus vor einem mondänen Publikum Geltung zu verschaffen, sondern das im klingenden Alltag geschlossenen Gruppenlebens seine Wurzeln hat. So geschieht wahrhafte Wiedergeburt: was dort keimt, wird einst zum tragenden Stamm einer von der Wurzel her erneuerten völkischen Musikkultur werden. Schon leben Werke unter uns, aus denen „Volkes Stimme“ redet, die echt und wahr verkünden, was heute unser aller heiligstes Anliegen ist: die wachsende Volksgemeinschaft.

In all diesem war gerade der „traditionslose“, aber zukunftshungrige Laie im Bunde mit wenigen einsichtigen Künstlern und Pädagogen der Handelnde, der im eigentlichen Sinn Geschichte machte und das Schicksal nicht nur irgendwelcher untergeordneten Laienkunst, sondern unserer deutschen Musik entschied. Wieviel liebevolles Bemühen ist seit dem Einsatz der Jugendmusikbewegung nicht von Laienkreisen auf die Musik und ihre wirklich von Grund auf ernsthafte Erfassung gewendet worden! Welch eine Unzahl von Singtagungen und sonstigen Veranstaltungen führte unabsehbare Scharen von Musikdurstigen zu einer für Gesinnung und Leben ungeahnte Kräfte entbindenden ursprünglichen Berührung mit dem neubegriffenen Sinn und Wesen der Tonkunst! Wie erfinderisch mußte man sein, um all den neuartigen Bedürfnissen aufgeweckter Sing- und Spielkreise und einer der Musik überhaupt erst neugewonnenen Laienwelt Genüge zu tun! All dies hat bewiesen, daß der Laie die Musik ernster nimmt, als je, nachdem er der drohenden Gefahr ins Auge schaute: sein Wollen und Verlangen hat die Entwurzelte, Überzüchtete und Vergreiste wieder in ihre fundamentalsten Funktionen eingesetzt, ihr eine häusliche Stätte bereitet, wo sie ohne künstliche Reizmittel, unbehelligt von modischen Ansprüchen, dem Menschen und seinen wahren Bedürfnissen innig verbunden, wieder schlicht und recht gedeihen kann. Er ist uns schon jetzt wieder Bürge für eine kommende deutsche Haus- und Gemeinschafts-Musikpflege, die keiner propagandistischen Nachhülfe mehr bedürfen wird. Seiner entschlossenen Selbsthilfe ist es zu danken, daß dem in unserem Volke keineswegs erstorbenen urwüchsigen musikalischen Betätigungsdrang wieder der natürliche Weg von unten nach oben, vom Grundlegenden und Elementaren zu den naturgemäßen Entfaltungsformen hin, aufgestoßen wurde. Wer dafür Ohren hat, hört den tausendfältigen Widerhall und spürt das Aufatmen und die frische Musikantenlust, die sich überall regt.

Schaffen und Streben

Nun aber gilt es planvolle Arbeit. Der Boden muß weiter gelockert, unzählige Hemmnisse müssen beseitigt werden. Die Stunde ist da, durch großzügige organisatorische Maßnahmen fördernd einzugreifen, um dem jungen Leben, das überall hervordrängt, die äußeren Existenzbedingungen zu verschaffen und den noch notwendigen stützenden Halt zu geben. Was bedeutet schon die „Not des Übergangs", von der anfangs die Rede war, wenn wir auf das hoffnungsvolle Neue blicken, das allenthalben aufgebrochen ist! Gewiß, nur gering noch ist die Kraft der Tradition, die aus der Vorkriegszeit herüberwirkt. Von den Gleisen des altbürgerlichen Musikbetriebs führen nur noch wenige in die Gegenwart herein; viele sind von den Erdstößen des Umbruchs zerstört, verschüttet. Die alten Konventionen, der Drang zur „allgemeinen Bildung", die „gute Sitte" haben ihre letzte Kraft verloren; viel Stockung und Verwirrung war die Folge. Noch werden wir manche Notdurft ertragen und eine Weile zwischen den Bruchstücken des Gestern unseren Weg suchen müssen, ehe wir uns der geebneten Bahnen des Morgen werden freuen können.

Mag jedoch angesichts alles dessen als noch so notdürftig erscheinen, was unsere Hausmusik-Werbung zum wirklichen Wachsen und Gedeihen einer lebendigen Hausmusik in unserm Volke beitragen kann — alle dieser Sache gewidmeten Veranstaltungen haben, insofern sie etwa allerlei Arten, Formen- und Stoffkreise häuslichen Musizierens beispielhaft zu zeigen versuchen,[5] doch noch einen tieferen Sinn, als ihr äußerer „Werbe"-Charakter verrät: in ihnen vollzieht sich für den Wissenden eine bedeutungsvolle Umschau zwischen Gestern und Morgen. Alles, was in die Spannung einbegriffen ist, die wir heute austragen müssen, dürfte in dem berücksichtigten Stoff wie in der Form der Veranstaltungen seinen Niederschlag finden — gewiß eine verwirrend vielfältige Fülle, die in sich unversöhnliche Gegensätze beherbergt, ein bedenklich ungestaltes Aggregat, ja ein in sich kämpfendes Chaos von Formen, Begriffen, Gesinnungen, Empfindungen verschiedenartigster Herkunft. Aber weder das Stoffliche, noch die Form und Absicht des Bemühens im einzelnen ist das Letzte, worauf es hier ankommt. Das Entscheidende liegt in der unausweichlichen Nötigung, in dem sowohl alle satte Schläfrigkeit und Besitzessicherheit wie alle laue Genügsamkeit erschütternden Anstoß zur kritischen Sichtung und Prüfung alles dessen, was sich in unserem Kulturhaushalt an musikalischem Hausrat angesammelt hat — d. h. aber: in dem Zwang zum Aufmerken, zur Anteilnahme und zur Wahrhaftigkeit; in der sittlichen Nötigung jedes einzelnen von uns, sich auf sich selbst und seine echten Bedürfnisse zurückzu-

[5] Hier möge noch eine praktische Anregung ihre Stelle finden. Es muß darauf gedrungen werden, daß solche beispielgebenden, im Dienste der Werbung durchgeführten Hausmusik-Veranstaltungen nun auch gewisse praktische Folgerungen nach sich ziehen. Dann wäre auch zu hoffen, daß sie sich als Ansätze zur Bildung neuer Traditionen auswirken. Die von der Reichsmusikkammer organisierte „offizielle" Werbung für die Sache der Hausmusik mußte ja zuletzt unfruchtbar bleibleiben, wenn sie nicht zugleich allerorten und über den Anlaß der Werbetage im November hinaus die Privat-Initiative der Musikerschaft, unterstützt von einsatzfreudigen Musikfreunden, durch wegbereitende und aufbauende Tat in wirkliches, dauerndes Leben umzusetzen wüßte. Die künstlerisch vorbildliche Pflege hochwertiger Hausmusik in wirklich hausmusikalischer Form der Darbietung muß wieder zu einer Ehrenaufgabe des Musikerstandes, insbesondere des Privatmusiklehrers werden, dessen eigentlicher Beruf innerhalb des Gesamtmusiklebens ja gerade die unmittelbare Betreuung des musikalischen Dilettanten und der häuslichen Musiziergemeinde ist. Hier im häuslichen Freundeskreis, nicht auf dem Konzertpodium, sollte darum auch der künstlerische Wetteifer der Privatmusiklehrerschaft sein eigentlichstes Betätigungsfeld sehen!

Und noch ein Gesichtspunkt: unser so traurig ernüchtertes geselliges Leben sehnt sich wieder nach künstlerischer Erhöhung und Stilisierung, nach musischer Formung in ursprünglich umfassendem Sinne. Überall, wo heute Gemeinschaft erlebt wird und festlichen Ausdruck sucht, von der Feier im Familienkreis bis zum Massenaufmarsch der Tausende, sucht dieses Verlangen Befriedigung. Hier öffnet sich denn auch der Musik (und nicht zuletzt: neu zu schaffender Musik!) wieder ein gewaltiger Einsatzraum; ein bedeutsamer Teil davon gehört der häuslichen Geselligkeit in allen ihren Spielarten: sie musisch formen und erhöhen zu helfen sollte schließlich auch wieder als ein wesentlicher Bestandteil seiner „Berufs"-Aufgabe dem hierzu befugten und berufenen Musiker obliegen. Es wird aber bei ihm selber liegen, sich seiner Einschaltung in diesen Aufgabenkreis beizeiten tatkräftig zu versichern und nicht etwa — zu entziehen . . .

So unscheinbar die einzelne Veranstaltung, so klein der im einzelnen Falle erfaßte Menschenkreis auch sein mag, so weittragend und wesentlich mitbestimmend für das Bild einer neuen musikalischen Kultur wird doch die Gesamtwirkung sein, wenn sich die neuen Versuchsformen einmal zu festem Brauch und Stil verdichten und abklären werden. Seien wir also unermüdlich im Versuchen und achten wir keine Aufgabe zu gering!

besinnen. — Damit lenkt unser Gedankengang in dieselbe Richtung ein, die Friedrich Nietzsche schon vor 60 Jahren der Schlußwendung seiner 2. „Unzeitgemäßen Betrachtung" gegeben hat: Wer es erst einmal über sich vermocht hat, „die Schein-Bedürfnisse absterben zu lassen", der hört auf, überhäufter Erbe und Epigone zu sein. Er ergreift wieder von sich selbst Besitz und legt den Grund dazu, jenes Chaos, von dem eben die Rede war, allmählich organisieren zu lernen. Er begreift, „daß Kultur noch etwas anderes sein kann als Dekoration des Lebens, d. h. im Grunde doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte. So entschleiert sich ihm der griechische Begriff der Kultur — im Gegensatze zu dem romanischen — der Begriff der Kultur als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Außen, ohne Verstellung und Konvention, der Kultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen. So lernt er aus seiner eignen Erfahrung, daß es die höhere Kraft der sittlichen Natur war, durch die den Griechen der Sieg über alle anderen Kulturen gelungen ist, und daß jede Vermehrung der Wahrhaftigkeit auch eine vorbereitende Förderung der wahren Bildung sein muß: mag diese Wahrhaftigkeit auch gelegentlich der gerade in Achtung stehenden Gebildetheit ernstlich schaden, mag sie selbst einer ganzen dekorativen Kultur zum Falle verhelfen können."

Bruno Maerker

ZUR HAUSMUSIK IM RUNDFUNK

Halten wir die Ortszuordnung des Begriffes „Hausmusik" für das Entscheidende, und meinen wir, bei seiner Verwirklichung käme es auf das äußere Tun an, verknüpft mit bestimmten räumlichen Voraussetzungen und sei eine Handlung, die jede Musik zur Hausmusik machen kann, dann sind die Sendungen mit der Benennung „Hausmusik" Fehlanzeigen. Nehmen wir aber den Begriff für eine bestimmte Art von Musik, die von innen her in ihrem Wesen festgelegt ist und deshalb sichere Voraussetzungen fordert, so ist dem Geist kein Verrat getan, wenn im Sendesaal unter Beachtung jener Voraussetzungen „Hausmusik" gemacht wird, zumal, wenn eine solche Sendung nicht auf sich beruhen soll, sondern Anregungen für das eigene Musizieren im Hause geben will. Die Frage ist nur, wie weit das Volk, auf das wir auch hierbei schauen, Anteil nimmt oder besser Anteil nehmen kann. Die weitere Frage ist: was sollen überhaupt solche Sendungen? In der Tat beginnen hier die lebhaftesten Verwirrungen. Sei es, daß bei Neigung zur ersten Begriffsbestimmung, hochgespannteste Musik gemacht wird, sei es, daß in Anlehnung an die zweite Auslegung Musik gemacht wird, die nicht etwa ihres Alters wegen verfehlt ist, sondern weil sie zum Zuhören ungeeignet ist und dann erst schön ist, wenn sie selbst musiziert wird. Das weiß der Kenner, führt aber den unvoreingenommenen Volksgenossen ebenso irre wie die gepflegteste, höchste Ansprüche stellende als „Hausmusik" erscheinende Kammermusik. Hiermit berühren wir die weitere Frage nach den Ansprüchen, die wir unserer Meinung an den Hörer stellen sollen, und die umgekehrt der Hörer an den Funk stellt. Und das Bild der Verwirrung wird erst vollständig, wenn wir diese Frage noch dahin differenzieren: sollen Ansprüche mehr nach dem geistigen Inhalt oder mehr noch nach technischen Schwierigkeiten gestellt werden, soll beides in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen? Alles Fragen, die dann von Wichtigkeit sind, wenn die Absicht besteht, das deutsche Heim, auch das des einfachsten Volksgenossen, für Hausmusik, und damit zum Selbstmusizieren zu interessieren. Ja, entscheidend sind einheitliche Antworten darauf für die hier und da vorhandene Hoffnung, „Hausmusik" auch zu einem Ausgangspunkt einer neuen Volksmusik zu machen.

Die hin und her geübte Praxis, ja oft innerhalb einzelner Sender, ist in der Tat verschieden, je nachdem sie von einem Kapellmeister, von der HJ oder von einem Hausmusikkreis geübt wird. Und je privater und von irgendeiner Gemeinschaft frei jemand mit Hausmusik auftritt, desto mehr mangelt es an leitenden Gedanken, ja oft scheint wirklich die Faustregel der Sachzuordnung: „alles was im Wohnhause musiziert werden kann, ist Hausmusik" das Programm entwickelt zu haben. Die Lage darum ist oft so, daß alle noch so ernsten Bemühungen zerflattern und Kraft vergeuden, weil die einheitliche Ausrichtung auf ein Ziel fehlt.

Ehe wir eine mögliche Ausrichtung aufzuzeigen versuchen, müssen wir uns also zunächst um die gedankliche Entwirrung der oben gekennzeichneten Lage bemühen. Am besten geschieht es, wenn wir zwei Typen „Hausmusik“ im Zusammenhang mit ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen suchen. Dabei kommt es uns nur auf die Herausschälung der geistigen Haltung an. Der eine Typus, den wir zuerst besprechen, ist ohne zeitliche Unterbrechung auf uns überkommen und brachte mit seiner Entwicklung die Bezeichnung „Hausmusik“ erst mit sich. Der andere Typus, den wir im Blick zu den alten Meistern gleichsam wiederentdeckten, soll dann zur möglichst reinen gedanklichen und begrifflichen Scheidung dagegen gestellt werden.

Mit dem Konzertsaal kam auch der Musiksalon auf, in dem die Aristokratie, später das einflußreiche Bürgertum sich vormusizieren ließ. Der Musiksalon war im Grunde der ins Kleine projizierte Konzertsaal. Für die Veranstalter war er mehr: im Konzertsaal hatte jeder Eintritt, der sich eine Eintrittskarte kaufen konnte. In die Salons konnten nur die gelangen, die geladen waren. Die Einladung war eine Ehrung. Das Hauskonzert wurde bald ein Mittel des Geltungsbedürfnisses, der Repräsentation, wurde Etikette, eine Geste, besonders wenn es sich darum handelte, einen jungen Künstler zu fördern. Musik bleibt schließlich nur ein Stuck an der gesellschaftlichen Fassade. Die Verteilung der Kräfte liegt vom Aufkommen dieser Sitte an genau so wie im Konzertsaal: wenige — meist nur ein Solist — die musizieren, das Vielfache davon Zuhörer. Kennzeichen dieser Musikkultur: Passivität derjenigen, die die Musikkultur vorgeben zu tragen, auf der einen Seite, Anwachsen der Virtuosität der Nachschaffenden auf der anderen Seite.

So lange Männer wie Beethoven in diesen Salons herrschten, und so lange Aristokraten wie z. T. die Mäzenen Beethovens, durch Mozart, Haydn, Philipp Emanuel Bach noch Vorstellungen vom echten Musikanten- und Musiktum hatten, so lange hatte diese Form eine ernste Bedeutung für die deutsche Musikentwicklung. Als aber die Musiksalons für aufstrebende Künstler das unumgehbare Sprungbrett zum Konzertsaal wurden, nahm die Zahl der Bewerber um die Gunst des Hausherrn natürlich zu, die sich gegenseitig durch Brillanz und Akrobatik zu überbieten suchten. Konnte von vornherein in dieser Umgebung nur eine individuelle Musik leben, die gehört werden wollte, so trieb diese Entwicklung schnell zur letzten Veräußerlichung, akustisch und inhaltlich sehr bald in den Konzertsaal. Zwar sprengte ein Genie wie Beethoven diese Schranken und schwang sich über die Köpfe hinweg, die „nur“ Begabten aber schenkten den Salons „Salonmusik“, in brillanten Fantasien „perlende“ oft sich nur virtuos gebärdende Musik. Sogar Musiker wie Carl Maria von Weber kamen hier nicht unberührt vorbei. In gerader Linie führt die Entwicklung — wir denken hier an Klaviermusik — zu den „Salonstücken“, „Paraphrasen“, „Charakterstücken“ (Laßt Blumen sprechen . . .!) usw. Die Zeit ist noch garnicht lange her: am Ende dieser Linie standen Söhne und Töchter des kleinen Bürgertums wenn sie „Klavier lernten“.

Während also die Großen dieser Zeit Gipfel deutscher Musik erklommen, Weltbedeutung für deutsche Musik erzwangen, wurde dort der musikalische Absenker geboren und steuerte geradenwegs als Kitsch in das Volk hinein. Darüber schweben dräuend die großen Meister, vor denen das Volk die Flucht ergreift. Das ist die Lage, die oft genug und ausreichend erörtert und untersucht worden ist.

Die Denkweise und Haltung von und zur Musik — wie allgemein zur Kunst — ist indessen das entscheidende Hindernis auf dem Wege zu ihren erhabenen Äußerungen. Wirklich lebendige Musikbeziehungen können wir bei Märschen und Tänzen beobachten. Und die aktive Beteiligung daran ist eigentlich der Anfang und das Ende aller musikalischen Betätigung breiter Volkskreise auch bei denen, die vorgeben, „klassische Musik“ auch zu lieben. Gewiß war jene Art musikalischer Äußerungen der Lebensfreude auch in alter Zeit besonders geschätzt gewesen. Jedoch begegneten dem Volk im geselligen Lied, im Tanz dieselben Komponisten, die für ernste Gelegenheiten, für den Kultus, für Volksfeiern ebenfalls Musik schufen. Dadurch war die innere Beziehung gesichert und eine Kluft zwischen den beiden Lebensäußerungen zu Gott und Welt, zu Ernst und Frohsinn undenkbar. Damit berühren wir den anderen Typus.

Er wird gekennzeichnet durch Geist und Art des Musizierens, wie es uns bei den „alten Meistern“ gegenübertritt, wie es aus ihrer Musik lebendig wird, und wie es im „collegium musicum“, im „Quodlibet“, in Schulen und Kantoreien seinen zeitlichen Ausdruck und Niederschlag fand. Das Musizieren jener Zeit hatte seine Wurzeln im Lied und im Tanz, also ein Musizieren, dessen erste literarische Zeugen uns in den alten Liederbüchern (Lochheimer, Glogauer, Arnt von Aich usw.) entgegentreten. In dieser Zeit (und später etwa bis Bach) umschloß Musik den ganzen Kreis des Lebens, in dem schicksalsgebunden die religiöse Gemeinschaft, die Gemeinschaft der Familie, Sippe, der Volkschaft standen. Wie wenig „geistlich“ und „profan“ als Gegensätze, als feindliche Prinzipien empfunden wurden, zeigt uns heute geradezu symbolhaft das „Notenbüchlein von Anna Magdalena“ von J. S. Bach, das im friedlichen Nebeneinander Tanz und Choral, Liebeslied und geistliche Arie umschließt. Wir möchten diese Gewohnheit heute als Entwürdigung des Göttlichen empfinden, weil wir Gott für besondere Gelegenheiten eingesperrt halten, damals stand er mitten im Leben. So war Feierabend eine Frucht der Arbeit, stand im Rhythmus des Tages, war der leichte Taktteil. Der Sonntag war Krönung des Alltags, war nicht der Tag, an dem man durch Ruhen besonders die Arbeit als Last empfand, er stand nur im nächst höheren Rhythmus: in dem der Woche. Darüber stand der des Jahres, der Gemeinschaft und Arbeit in Feier und Freude in einem großen immer in sich wieder zurückkehrenden Zusammenklang zusammenfaßte. In diesem Rhythmus schwang geschlossen die Musik hinein und ließ ihn immer wieder gegenwärtig in die Herzen der Menschen zurückklingen. Der Gesamtbesitz des deutschen Volksliedes ist ein riesiger Zyklus in diesem Rhythmus des Gemeinschaftslebens. Unter seinem Einfluß stand die ganze Musik, mit ihm schwang sie sich gleicherweise in den Arbeitsraum hinein, wie in die Gemeinschaftsstube des Wohnhauses. Sie erhob die Herzen gleichermaßen auf dem Volksfest, wie zur Andacht im Gotteshaus. Sie gebärdete sich für besondere Gelegenheiten nie besonders, sie beabsichtigte nichts von sich aus, war Verständigungsmittel für das Gemüt wie die Sprache für das Denken, nur noch feiner differenziert als diese. Sie philosophierte nicht, sondern stieß nur zum seelischen Mitschwingen an. So konnte die gleiche Melodie einmal geistlichen und das andere Mal weltlichen Text haben. Diese Praxis der Parodie wurde sogar bei der höchsten Musikübung nicht beanstandet. Ein Mann wie Bach hat nach Bedarf ursprünglich zu weltlichen Texten komponierter Musik geistlichen Text unterlegt und umgekehrt. Ein Zeichen der Ursprünglichkeit und Urwüchsigkeit der Ausdrucksmittel! Es war auch selbstverständlich, daß ein Kantor wie Bach Tänze komponierte und das gesellige Leben mit den gleichen Ausdrucksmitteln seiner Musik bereicherte (Kaffeekantate, Bauern- und Jagdkantate usw.). Wollen wir die innere allumfassende Spannkraft jener Musikäußerung einmal gegenwärtig erleben, so brauchen wir uns nur daraufhin die Altarie „Esurientes...“ mit zwei tänzelnen Flöten und zupfenden Bässen aus dem „Magnificat“ anzuhören, um rückahnend die Urkraft jener aus der Gemeinschaft des Volkes gewachsenen Musik zu erleben.

Wir begreifen jetzt, daß ein Sonderbegriff der Musikbetätigung wie „Hausmusik“ in jener Zeit garnicht aufkommen konnte. Musik war überall da, wo Gemeinschaft war. Musik wuchs aus der Gemeinschaft heraus, bezog aber jeden in sich hinein. Musik war nicht an sich, entstand nur, wenn sie gebraucht wurde. Deshalb will diese Musik musiziert und nicht gehört werden. Sie ist ausgesprochene Gemeinschaftsmusik. Sie hatte reale Stimmen, die nur die Sänger und Instrumente nach ihrem gleichen Eigenton zu sammeln hatte, um dann die durch die Natur mit verschiedenen hohen Stimmen bedachten Gemüter in das Gewebe der Gemeinschaft der musikalischen Stimmenführung zu leiten. Diese Musik gibt erst höchste Befriedigung, wenn man tätig in sie hineintaucht. Der draußen bleibt, den stößt sie ab.

Und was ist das sinnfälligste Merkmal menschlicher Gemeinschaft? Unsere Stimme! Und das der völkischen Gemeinschaft? Die Sprache! Das ist der Klang, in dem die Schicksalsgemeinschaft durch die Jahrhunderte klingt, in dem vergangene Geschlechter nachhallen! Hier liegt der Urgrund des echten Volksliedes, hier empfängt es seine Kraft. Und das ist die Ursache, weshalb bei jenem Geist und Haltung zur Musik, das

Singen, das Lied, das Volkslied Schaffenselement sein muß. Die grundlegende Stärke unserer Musikkultur ging von jener Gemeinschaftsmusik aus, weil das Volk musizierte. Die weitere Erkenntnis daraus ist: das Singen ist das Rückgrat jedes Gemeinschaftsmusizierens, also auch der Hausmusik. Dies hat auch praktische Vorteile: Instrumente wird nur der eine oder der andere haben, die Stimme hat aber jeder als erstes Lebenszeichen bei der Geburt mitbekommen. Sie ist deshalb von selbst die Sicherung jeglicher gemeinsamer Musikbetätigung. Wie sehr hatte sich unser Musikleben davon gelöst! Hat sie damit nicht ihre Bindung zur Gemeinschaft aufgegeben?

Nach dieser Erkenntnis brauchen wir wohl nicht besonders zu betonen, daß nur der zweite Typus „Hausmusik" das Vorbild gemeinschaftlichen Musizierens geben kann. Wir sind überzeugt, daß die Anteilnahme des Volkes am höheren Musikgeschehen in dem Maße zunehmen wird, wie das Volk wieder selbst musizieren lernt. Dabei kommt es zunächst nicht so sehr auf die äußere Erlernung höherer instrumentaler Fertigkeiten an, sondern auf die Wiedererweckung eines neuen Volksmusikantentums.

Was kann nun der Rundfunk dazu tun? Für die Sendungen „Hausmusik", die dem ersten Typus angehören, besteht keine Problematik weiter. Sie bedarf — soweit man auf sie nicht ganz verzichten will — nur der Ausführenden im Sendesaal und erwartet nur Zuhörer. Welche Bedeutung sie für eine Volksmusik haben, ergibt sich nunmehr von selbst. Anders ist es mit dem zweiten Typus, der musizierende Gemeinschaft und Aktivität aller voraussetzt. Hierbei trifft solche Sendung auf die gleichen funkischen Grenzen, wie sie schon für „das Volksliedsingen im Sendesaal" an anderer Stelle[1] eingehend aufgezeigt worden sind. Hausmusik im Sendesaal kann nur ein Abbild der Wirklichkeit bieten. Jedoch soll es als Musterbeispiel getrost gegeben werden. Nur kennen wir ein wirkungsvolleres Mittel als eine Darbietung aus dem Sendesaal, das wir weiter unten vorschlagen werden. Die Möglichkeiten, die darüber hinaus für das gemeinschaftliche Musizieren zwischen Sendesaal und den Hörern am Lautsprecher bestehen, sind ebenfalls schon im Zusammenhang mit der Frage nach dem „Volkslied im Rundfunk" dargelegt,[2] sodaß wir an dieser Stelle zu dem, was hier noch ergänzend im Hinblick auf das Musizieren im besonderen vorgeschlagen werden soll, auf die Vorschläge dort hinweisen. Im wesentlichen wird es sich darum handeln, den Hörern Anregungen zu geben, die sich nicht nur auf die schon Tätigen und Interessierten beschränken, sondern vor allem den Kreis zu erweitern suchen. Solche Sendungen dürfen also nicht bloß kommentarlos dargeboten werden, wie jede andere Sendung, sondern die Hörer müssen angesprochen werden. Sei es, daß Ratschläge bei Anschaffung geeigneter Instrumente gegeben werden, daß neue spieltechnische Kunstgriffe gegeben werden, usw. Um irrige Gedankenverkopplungen zu vermeiden, würden wir Hausmusiksendungen benennen:

„Wir musizieren zu Hause!"

Der einfache Mensch kennt nämlich keine „Hausmusik", er besitzt vielleicht ein Grammophon, vielleicht ein Schifferklavier oder Mundharmonika, wenns hoch kommt eine Mandoline. Nur der Rundfunk trägt manchmal andere Musik ins Haus, auch sogenannte Hausmusik, aber die hat mit seiner kleinen Wohnung nichts zu tun. Ja, Schlager, die er schon einmal im Kino gehört hat, die singt er gelegentlich. Und hier haben wir anzusetzen. Singen kann jeder! Das tut jeder gern! Weil nichts anderes gekannt, weil vor allem nichts anderes angeboten wird, deshalb werden Schlager gesungen. Es ist nicht der unbedingte Hang zum Seichten, zum Minderwertigen der Grund. Auch dem Volksgenossen mit sicherem Geschmack werden oft ohne Willen diese billigen Melodien in den Sinn geschlagen. Der Gesang also muß der Ausgangspunkt aller Hausmusik sein. Wie wir sehen, ist er der Urgrund und die Stärke unserer Musikkultur gewesen. Und mit dem Gesang können wir die Wirklichkeiten des Lebens, die Arbeit, den Feierabend, Liebe, Kampf und Not in die Hausmusik einmarschieren lassen. Auf die Gegenwärtigkeit kommt es an! Von der aus zweigen alle weiteren Wege ab. Es sind jetzt schon wieder viele Volkslieder bekannt. Hinzu treten die neuen Lieder der Hitlerjugend. Sie können den Stamm bil-

[1] „Rufer und Hörer", Jg. 4, Heft 6/7

[2] ebenda Heft 8/9

den. Die Anfänge einer neuen Hausmusikliteratur sind mit 2- und 3stimmigen Chorsätzen darüber gegeben. Die alte Praxis kehrt hier wieder: wer ein Instrument hat, spielt mit; wem die Sätze für sein Instrument zu schwer sind, der singt sie eben. Jeder kann mit Souveränität darüber herrschen. Es bleiben Spielräume für eigenen Gestaltungswillen. Erste Anfänge auf dem Wege zum Schöpferischen! Volksliedsingen und Hausmusik gehen so engstens ineinander über und verhindern eine unfruchtbare „Spezialisierung"! Hier liegen die Anfänge einer neuen Volksmusik! Der Rundfunk hat demnach nicht nur eine Erziehungsaufgabe, sondern vor allem in Gemeinschaft mit der HJ und KDF die Aufgabe, die Kräfte zu sammeln, die Volksmusikanten auf den Plan zu rufen. Wir möchten uns hier darauf beschränken, einige Vorschläge für die Durchführung der Reihe nach aufzuzählen; sie haben für jeden Grad der Ansprüche Gültigkeit:

Vorschlag geeigneter Literatur. Sie wird zunächst bei den alten Meistern zu suchen sein, dazu treten aber schon entscheidend Beiträge unter jungen Meister (aus dargelegten Gründen). Es ist selbstverständlich, daß vornehmlich zeitgenössische Musik herangezogen werden muß, wenn sie jenen Geist redet und sich an das Volksmusikantentum wendet. Die Literatur, die in der Sendung benutzt wird, ist dem Hörer genau bekannt zu geben (Mit Verleger!). Der Rundfunk muß Könnern Aufträge geben. In dieser Musik kann in irgendeiner Weise ein vorgeschriebenes Volkslied (Volkslied der Woche!)[3] verarbeitet sein. Die Musik wird gedruckt und unter den Hörern für einen billigen Preis weitergegeben. Gleichlaufend dazu liegt die Erwägung der Förderung schöpferischer Laienkräfte: Aufforderung, eine zweite Stimme zu improvisieren, neue Lieder einzusenden, Anregung zu geben, nach gesendeten Vorbildern neue Marschmelodien zu komponieren, kleine Sätzchen anzufertigen usw. Besonders wichtig ist für ein planmäßiges Arbeiten die Zusammenfassung aller rundfunkhörenden Hausmusikanten. Zunächst sind die musizierenden Familien zu ermitteln, eine größere Zahl benachbarter zu einer größeren Gemeinschaft zusammenzuschließen. Diese erhalten einen fachmännischen Betreuer, unter dessen Leitung sie ab und an im Sendesaal musizieren. Ein weiteres Mittel die Arbeit zu fördern und den Ehrgeiz zu mehren, ist ein regelmäßiger Vorstoß mit dem Mikrophon in die Häuser. Dieser Vorschlag wird sehr dem Bestreben entgegenkommen, mit dem Mikrophon draußen das irkliche Leben einzufangen. Das ist vollkommenste Sendung einer Hausmusik, wenn das Mikrophon mitten in die Wohnstube gestellt wird, in der eine Familie musiziert. Bei der Vollkommenheit der Übertragungspraxis ist es eine Kleinigkeit, an einem Abend mehrere Familien zu besuchen. Die psychologische Wirkung auf die Volksmusikanten und die Werbung für den deutschen Volksrundfunk wäre sicher stark. Hiermit ist verknüpft die Frage nach der Schaffung einer neuen deutschen Geselligkeit. Sie ist besonders wichtig für die Stadt und hängt mit dem Bestreben der Wiedererweckung alter Sitten und Gebräuche zusammen. Für eine Großstadt wie z. B. Berlin fehlt ja eigentlich der Boden dazu. Aber einen gesunden Geist neuer Geselligkeit müssen wir immerhin wecken. Hier hat Musik eine entscheidende Aufgabe. Warum soll der Funk nicht einmal mit Scherz- und Spottliedern, Schnurren und Balladen, mit Dichtkunst und Spielen, oder sogar mit seinem Brauchtum eine Hochzeitsfeier ausgestalten helfen, und sie beispielgebend übertragen?[4] Ungewöhnlicher Gedanke — aber für den Volksrundfunk ist doch das Volk prominent genug?

Wir glauben mit diesem Abriß Anregungen gegeben zu haben für eine geschlossene Ausrichtung der funkischen Bestrebungen um die Hausmusik: lebendige Musikübung in die deutschen Häuser zu tragen. Der Rundfunk als Diener des Volkes kann einen bedeutenden Teil zur Erfüllung der Hoffnung auf eine neue Volksmusik beitragen. Die Familie stellt auch hier die kleinste Zelle einer Neuwerdung dar. Sie fordert eine Musikanschauung von neuem Geist. An diesem Geist müssen sich auch die Meinungen über zu senden-

[3] Vgl. hierzu die genannten Aufsätze wie oben.

[4] Inzwischen ist vom Verfasser, allerdings um überhaupt einmal für diesen Punkt den Anfang zu machen, in Form eines Hörspiels, ein in diese Richtung schlagender Versuch unternommen worden. Es ist bereits von mehreren Sendern gebracht und auf der diesjährigen Funkausstellung öffentlich wiederholt worden.

de Hausmusik entwirren. Dabei wollen wir ebenso wenig auf irgendein Streichquartett Beethovens, wie auf ein Brandenburgisches Konzert Bachs verzichten. Da wir aber wissen, daß jeder, der selbst ernsthaft musiziert, den Weg zu ihnen selbst finden wird, das Volk aber durch eine Fehlentwicklung daran vorbeigeführt worden ist, deshalb ist der Rundfunk als Instrument der Volksgemeinschaft für seine Notwendigkeiten anzusetzen, umso mehr, wenn wir glauben, daß dadurch eine lebendige Beziehung zu den höheren Offenbarungen der Musik für die Zukunft deutscher Musik bereitet wird. Die Denkweise zu ihnen wird sich ändern, wenn das Volk mehr und mehr wieder selbst musizieren lernt. Der Verfasser hofft bald Gelegenheit zu finden, in allen Einzelheit schon fertige Vorschläge machen zu können, die er hier nur flüchtig andeuten konnte. Joachim Altemark

Musikfeste – Tagungen

BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIELE IM SOMMER 1938

Einhundertfünfundzwanzig Jahre sind vergangen, seit Richard Wagner in Leipzig geboren wurde. Genau die Hälfte dieser Zeit steht auf dem Hügel vor Bayreuth sein Festspielhaus, das 1876 zum ersten Mal seine Tore öffnete, um geladenen Gästen den „Ring des Nibelungen" vorzuführen, und ihnen dann 1882 das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" bot. Ein Jahr später war der Meister dahingegangen. Die Wiederholungen des „Parsifal", zwar mit den gleichen Künstlern, die unter ihm das Werk einstudiert hatten, schienen doch die Befürchtungen zu rechtfertigen, daß „die Bayreuther Schöpfung mit seinem Tode vergehen" würde: der Dirigent war von der zulänglichen Vorbereitung dieser Aufführungen so überzeugt, daß er während der Dauer der Festspiele keine Proben mehr abhielt — unerhört für Bayreuth, das bis auf den heutigen Tag daran festhält, immer und immer wieder zu probieren, damit die einmal erreichte Präzision gewahrt bleibt und zu fester, unverrückbarer Gewohnheit wird —; die Darsteller aber kamen aus Freude an der vom Meister verabscheuten Kulissenreißerei dazu, bald allerhand eigene Spiel„nuancen" beizubringen, die dem aufmerksamen Beobachter ein Graus waren und die beabsichtigte Wirkung des Kunstwerks gefährdeten. Nur zwei Beispiele, die des Meisters und Frau Cosimas getreuer Helfer, der langjährige Chordirigent und Vorbereiter der musikalischen Einstudierung Julius Kniese, festgehalten hat: Gurnemanz ließ sich im dritten Aufzug „mühsam zitternd am Speer herab und richtete sich langsam an ihm wieder auf"; Kundry aber unterstrich im zweiten ihre Worte „Ein Sünder sinkt mir in die Arme" ausdrucksvoll damit, daß sie sich „zweimal klatschend auf ihre starken Schenkel schlug ... Komödienspielerei, Effekthascherei ... und das auf einem Gebiete, in dem die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge so unendlich stark gezogen sind, daß die geringste Überschreitung eine Sünde gegen den Heiligen Geist wird, für die es keine Vergebung und keine Sühne gibt." — Rettung kam von Frau Cosima, die sich, allen trüben Befürchtungen Richards entgegen, als der einzige Mensch erwies, der „den Sängern, dem Orchesterdirigenten, dem Regisseur, dem Maschinisten, dem Dekorateur oder dem Kostumier das Richtige sagen konnte" und somit ganz im Sinne des Meisters „allein zu leisten vermochte, was sonst nur ein glücklicher Verein mehrerer vollbringen könnte". So sah nicht nur der „Parsifal" 1884 schon wieder dem von 1882 gleich, wie ihn der Meister gestaltet hatte, sondern es gelang auch in den folgenden Jahren, alle die Werke auf die Bühne des Festspielhauses zu bringen, die ursprünglich nicht für Bayreuth geschrieben waren: den „Tristan", die „Meistersinger", „Tannhäuser", „Lohengrin" und zuletzt 1901 den „Holländer". Seither war es Brauch geblieben, in jeder Festspielperiode von zwei Jahren, zwischen denen ein Ruhejahr lag, immer wieder den „Ring" und den „Parsifal" zu geben, und dazu jeweils eines der anderen Werke. Noch im Jahre 1926, als das Haus fünfzig Jahre stand, ließ Siegfried Wagner sich nicht zu einer Durchbrechung der Regel bewegen: in jenem Sommer wurde also in Bayreuth nicht gespielt, nachdem 1924/25 die Aufführungen zum ersten Mal nach dem Kriege wieder aufgenommen worden waren, sondern es wurde nur für 1927/28 vorgearbeitet und der „Tristan" einstudiert. Jetzt aber, 1938, ist zum ersten Mal auch der zwischen zwei „Festspielzeiten" liegende Sommer ausgenutzt

worden: Bayreuth durfte in diesem „Jubiläumsjahr" nicht stumm bleiben. Und für die Zukunft wird es wohl immer auf die Pause verzichten und alle Jahre die Tausende und aber Tausende auf den grünen Hügel rufen, die des Werkes teilhaft werden wollen...

Die Frage war, welche Schöpfung Richard Wagners für diesen Sommer zu wählen war. Der Entscheid fiel auf das gleiche Werk, mit dem auch Frau Cosima anno 1886 die Reihe ihrer Einstudierungen eröffnet hatte: „Tristan und Isolde". Und wenn vor der immer denkwürdigen ersten Aufführung dieses „Ur-Liebesgedichtes" am 10. Juni 1865 mitten aus den Proben, die Hans von Bülow leitete, an Mathilde Wesendonk die Kunde kam: „Der Tristan wird wundervoll", so durften wir nun, am Abend des 24. Juli 1938, allen, die es nicht selber mit erleben konnten, die gleiche Botschaft senden: „Der Tristan war wundervoll!" Wohl uns, daß wir dieses Wunder zwei Tage später nocheinmal erleben durften: am 26. Juli fand die erste Wiederholung statt. Und die andere Besetzung der Hauptrollen ließ zugleich erkennen, wie der Spielleiter Generalintendant Heinz Tietjen bei aller Festhaltung der bestimmenden Grundlinien doch jeweils der einzelnen Persönlichkeit (wenn sie eine ist) Freiheit zur Ausgestaltung in der ihr gemäßen Art läßt.

Vorerst das Bühnenbild. „Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdecke eines Seeschiffes... beim Beginn nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen. Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord." Und dann weiter: nach der ersten Zwiesprach mit Isolden zieht sie „eilig die Vorhänge in der Mitte auseinander. Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmast in der Mitte ist Seevolk, mit Tauen beschäftigt, gelagert; über sie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen, ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt Tristan, mit verschränkten Armen stehend und sinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachlässig gelagert, Kurwenal..." Dies die Vorschrift Wagners. Nun aber legt Bayreuth Wert darauf, gleich vom ersten Augenblick an Tristan und Isolde zu zeigen, gleich von Anfang an die Situation auf dem fahrenden Schiff noch stärker herauszuarbeiten. Emil Preetorius hat deshalb dieses Schiff etwas gedreht und schräg zum Zuschauer gestellt: der Riesenmast mit dem unteren Ende eines gewaltigen roten Segels bleibt in der Mitte, das Zelt Isoldens ist davor aufgerichtet — aber links hinten wird das Heck sichtbar; am Ruder steht Tristan — „ließ er das Steuer jetzt zur Stund, wie lenkt' er sicher den Kiel zu König Markes Land?" —; die Mannschaft ist so um ihn gelagert, wie Wagner es vorschreibt... und rechts geht der Blick am Zelt vorbei auf das unendliche Meer. Gewinn: von Anbeginn sind die Beiden in stärkste Beziehung zu einander gestellt; von Anbeginn auch ist betont, daß sie nicht allein auf der Welt sind, Rücksicht auf andere nehmen müssen („Fragt die Sitte!") — um wieviel stärker wird dann gegen Ende des Aufzuges die Liebe offenbar, die sie alles umher vergessen läßt („Wer naht? Welcher König?")! Um wieviel stärker aber auch wird ersichtlich, daß nur in diesem Augenblick die Mannen keine Augen für Tristan und Isolde haben und alle Aufmerksamkeit dem Lande, den am Ufer Stehenden, den auf dem Königsnachen Herannahenden gilt, während vorher jeder einzelne stärksten Anteil am Geschehen zwischen Tristan und Isolden nahm, die Botschaft Brangänens gespannt mit anhörte und mit Kurwenal empfand, wie verletzend das Wort vom „Eigenholde" für den Helden Tristan war. Gut zu sehen, wie dieser Kurwenal sich aufrichtet, als Isolde ihrer Gefährtin erst diese Botschaft aufträgt: ist es Zufall? will er etwas vom Tun der Mannschaft sehen? oder horcht er nicht vielmehr schon jetzt angespannt auf die Worte, die nachher von Brangänen wiederholt werden? Überlegt er sich nicht vielleicht schon jetzt die hohnvolle Erwiderung, die er ihnen nachher gibt? Man muß es glauben: denn dieser derbtreuherzige, in aller Zuneigung zu Tristan auch da, wo er zart und behutsam sein möchte, immer etwas täppische und unbeholfene Geselle (Jaro Prohaska) kann wohl nicht so rasch und entschieden zu der überlegt-verletzenden Entgegnung kommen, mit der er die zurückweichende Brangäne dann die Stufen vom Steuer herab verfolgt und bis an den Eingang des Zeltes förmlich vor sich her treibt. Seine Mannen tuns

ihm nach — und nur Tristan empfindet mit Isolde das Schmachvolle dieser Erinnerung: Er weiß freilich, daß keine besonders gefällige Antwort von dem rauhen Getreuen zu erwarten steht, und zuckt deshalb leicht die Achsel, wenn er zurückfragt: „Was wohl erwidertest du?" — kann da schon herauskommen?; aber wenn dann der Spottvers verklungen ist, hält er es doch für geraten, ihn zurechtzuweisen; er läßt das Ruder einem anderen und zieht sich mit Kurwenal, auf den er einredet, in den unteren Schiffsraum zurück, bis er ihn, nun zu höflicherem Gebahren angehalten, mit seiner Meldung an Isolde sendet. Das alles sind nur ein paar Einzelheiten, aber sie helfen erkennen, wieviel bewegteres Spiel sich aus der nur etwas veränderten Bildgestaltung ergibt, und wie die unselig-selige Liebe Tristans und Isoldens sich nicht nur dann ausspricht oder ausschweigt, wenn die Beiden selber einander gegenüberstehen...

Isolde: Am ersten Tage sang Frida Leider und ließ nicht nur erkennen, wie in der besonderen Arbeitsweise der Bayreuther Proben sich ihr Spiel durchgeformt hatte, sondern auch: wie aus dieser Gestaltung sich ein Haushalten mit den Stimmmitteln ergab; kein Kraft verbrauchendes Drauflossingen, mit dem sich so manche Isolde schon bei den ersten Worten alle Steigerungsmöglichkeiten nimmt und im ersten Aufzug sich vollends verausgabt, sondern bewußte Zurückhaltung bei aller Eindringlichkeit und einer Intensivierung des Ausdrucks, die zugleich die Möglichkeit läßt, mühelos bis zum dritten Aufzug frisch zu bleiben. Sehr gut das fast kammerspielartig gehaltene Gespräch mit Brangänen, die nun erst den Zusammenhang Tantris-Tristan begreift; vielleicht ein wenig zu froh beim Ergreifen des Todestranks, der die Lösung bringen soll; wirksam abgestuft die Sätze, in der sie vor Tristans Auftritt noch einmal ihren Entschluß mit Wiederholung der Worte Brangänens kundtut, und unwidersprechlich schon hier ihr Wille, wie nachher bei der Geste, mit der sie der Gefährtin winkt, den Trank zu bereiten. Ausgezeichnet das Zusammenspiel mit Tristan, der nicht von einem Symphoniker, sondern von einem theaterblütigen Dirigenten geführt wird und darum nicht ängstlich an der Spitze des ewig schwankenden Taktstocks zu hangen braucht, sondern frei und ungehemmt handeln darf, wie es der Augenblick erfordert: er kann es sich erlauben, zu der etwas zurück stehenden Partnerin zu sprechen, wenn er ihr das Schwert reicht, und braucht nicht sinnwidrig in den Zuschauerraum zu singen; wichtiger ist ja in diesem Augenblick nicht, daß man sein Gesicht sieht, sondern, daß die Wirkung seiner Worte sich aus dem Widerspiel in Isoldens Mienen erkennen läßt. — Unter solchen Voraussetzungen kann der Regisseur auch daran gehen, das große Liebesgespräch des zweiten Aufzuges zu einer so noch nie erreichten Bewegtheit lebendigsten Erlebens aufzulockern, statt die Beiden nach alter schlechter Sitte zum Starr- und Still-Sitzen auf der steinernen Bank mit Blick zum Dirigenten und zum Publikum zu zwingen. Von dem Augenblick an, da Tristan zu der seiner harrenden Geliebten die Stufen des Turmes hinaufeilt, dann beide sich in den Vordergrund spielen und endlich nach dem bewegteren Wechsel von Rede und Gegenrede zu dem ruhigeren Zwiegesang kommen: „O sink hernieder, Nacht der Liebe", gibt es kaum einen Ruhepunkt; dann erst schreiten sie langsam einem Sitze zu, der aus der Wurzel eines mächtigen Baumes herausgearbeitet ist; erst bei den Worten „Herz an Herz dir, Mund an Mund" sitzen sie nebeneinander; dann kniet, während des Brangänenliedes von der Zinne her, Tristan langsam neben Isolden nieder und birgt seinen Kopf in ihrem Schoß; er blickt zu ihr auf, sie neigt sich über ihn; wieder läßt er das Haupt sinken, während sie sich in seliger Entrücktheit weit zurücklehnt. Die Stellungen wechseln; wieder sitzen die beiden nebeneinander; dann wird Isoldens Aufblicken zu Tristan (bei der Stelle: „So starben wir, um ungetrennt...") zwanglos möglich, weil sie inzwischen zu seinen Füßen herabgeglitten ist. Mit dem „Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne" setzt eine stärkere Bewegtheit ein; Isolde eilt nach links herüber bis vor den Turm, Tristan folgt ihr; — im schrittweisen Zurück sind sie in der Mitte der Bühne, wenn Brangäne und Kurwenal warnend herandringen und im nächsten Augenblick die Jäger Markes, sechs, acht, sie rings umstellen. Noch kann Tristan Isolden zur Bank geleiten; dann bleibt er, fassungs- und verständnislos für das Tagesgeschehen, wie im Traum der

Liebesnacht befangen. „Tagsgespenster“ scheinen ihm die anderen, die nur aus „Morgenträumen“ kommen: eine heftige Bewegung, als wollte er sie verscheuchen, zeigt ihm aber, daß alles Wahrheit ist, und vor dieser Wirklichkeit fährt er nun zurück... Es möchte reizen, dieses ganze fein durchdachte Spiel Takt für Takt durchzuverfolgen — aber Stichworte nur müssen genügen, um anzudeuten, wie nach der letzten Zwiesprache mit Isolden der eben noch ganz in seine Liebe Versponnene sich heldisch-stark gegen Melot wendet und wirklich heftig auf ihn eindringt; wie Isolde erst blitzschnell neben ihm steht und seine Worte mit festem Blick auf den Verräter begleitet, dem sie zu lange getraut hat; wie sie dann zurücktritt und erst nach Tristans Fall wieder zu ihm hineilt und sich über ihn wirft. Dieses ganze Begebnis am Ende des zweiten Aufzugs ist in seiner fast plötzlich ausbrechenden Lebendigkeit von eben so starker Wirkung wie der Schluß des ersten Aufzugs es war — und beide sind umso stärker vom „Abgesang“ des dritten Aufzugs unterschieden, der im langsamen Verlöschen alles Lichtes erst die Liegenden — Kurwenal und Tristan —, dann die Stehenden — Marke und Brangäne — unsichtbar werden und nur Isolde noch erkennen läßt, bis auch sie nach ihren letzten Worten hinsinkt und vom nun völligen Dunkel gedeckt wird, ehe der Vorhang sich langsam schließt.

Zuvor aber hat dieser dritte Aufzug mit einem wieder getreu nach Wagners Absichten aufgebauten, im einzelnen aber über damalige szenische Anschauung und Möglichkeit weit hinausgehenden Bilde gezeigt, was bei engstem Zusammenwirken von Spielleitung und Bühnengestaltung zu erreichen ist. Lange genug haben sich die Darsteller Tristans mit dem „Ruhebette“ herumquälen müssen, das ihr Spiel hemmte und oft hart ans Lächerliche führte, wenn sie „in höchster Aufregung auf dem Lager sich mühen“ oder „vom Lager herabspringen“ mußten; lange genug sind wir dieses „Sofas“ überdrüssig geworden wie der „Bank“ im zweiten Aufzug, die in München 1865 ein noch unmöglicheres Möbel war. Emil Preetorius bereitet darum Tristans Lager zwischen den Wurzeln der alten Linde, an deren Zweigen letztes gelbes Laub hängt; auf Fellen weichgebettet ruht da der Sieche, nicht im grauen oder dunkleren büßerartigen Gewande gewohnter Art, sondern in einem gelben, das zum Herbstlaub auf dem Baume und den herumliegenden gelben Blättern stimmt; und nachher wird leuchtender im Altgold des Isolden-Mantels und stumpfer in Brangänes und Markes Kleidern der gleiche Farbenton angeschlagen. Unverkennbar, daß damit dem „öden Tag“ wie der Öde der Landschaft und der Meeresweite doch ein Schimmer der Hoffnung, etwas Tröstliches verliehen wird. Immer wieder beherrscht ja auch den Todwunden die frohere Erwartung, wenngleich sie immer wieder durch Augenblicke des völligen Zusammenfallens abgelöst wird; erfüllt wird sie am Ende in der letzten Vereinigung der beiden durch Isoldens Liebestod... Wie hier, in dem Aufzug, an dem so viele Tristan-Darsteller scheitern, durch allersubtilste Ausgestaltung des Spieles namentlich bei Max Lorenz eine beständige Steigerung möglich wurde, wie überhaupt es Tietjen gelungen ist, einen überraschend männlich-starken Tristan von diesem bisher nur als jugendlichem Helden bewährten Künstler herausarbeiten zu lassen, das verdient höchstes Lob und erweist wieder einmal mehr, in welcher unvergleichlichen Weise dieser Regisseur Sänger zu Darstellern zu machen weiß. Wir haben es Jahr für Jahr seit 1933 erlebt.

Vorerst aber noch ein paar Worte über den zweiten Tristan-Tag, mit anderer, aber keinesfalls „zweiter“ Besetzung! Da sang Carl Hartmann den Helden: schon der dunklere Klang seines Tenors weist ihn in andere Richtung als Lorenz, führt ihn zu reiferer und bewußterer Empfindung für das, was er in unselig-seligem Truge an Marke fehlt, und zum schmerzenden Empfinden der Preisgabe seiner Ehre. Darum ist er nicht so sehr welt-entrückt wie Lorenz, als die Jäger ihn überraschen, sondern gleich ganz klar darüber, welcher Konflikt nun gegeben ist; darum hat er auch nicht jenen Augenblick des Fortwischens unheilvoller Träume, sondern gleich die sehr leise, den König nach Möglichkeit schonende Entgegnung aus der Erkenntnis heraus: Geschehen ist es, aber wie es geschah, wie es dazu kam: „das kann ich dir nicht sagen!“ Und darum ist auch von nun an sein Sinnen und Wünschen nicht so sehr aufs Leben gerichtet als aufs Sterben, Vergehen, Enden... freilich vereint mit Isolden. Aus ständigem Bewußtsein um alles Empfinden Isoldens und sein eigenes er-

klärt sich auch die schon angedeutete Haltung zu Kurwenal (im 1. Aufzug): was weiß denn der von seinem tiefsten Fühlen und von Isoldens Leid ...! Aus solchem Empfinden ergibt sich aber auch die Dringlichkeit, mit der er zweimal auffordernd sein Schwert hinhält: führt Isolde es jetzt sicher und fest, dann hat alle Qual ein Ende, die aus unerfüllter Liebe so erwächst wie nachher aus erfüllter ...! — War diesem an vielen Bühnen seit Jahren in der Rolle bekannten Tristan, war auch der Isolde von Frida Leider aus gleichem Grunde manches „abzugewöhnen", bis sie die vom Spielleiter gewollte Linie erreichten, so hatte der naturgemäß leichtere Arbeit bei dem von Grund auf neu zu gestaltenden „Helden ohne gleichen" von Max Lorenz. — Und gleiche Aufgeschlossenheit, verständnisvolles Mitgehen und darüber hinaus selbstschaffendes Weiterführen fand er bei der anderen Isolde: Marta Fuchs, die seit Jahren schon als Kundry in der Bayreuther Arbeit gestanden hatte und nun neben der „irischen Maid" auch die Brünnhilde gab, die Bayreuths würdig ist. Schien bei der Leider die Liebe vom Haß verschlungen, bis sie — nach dem Todestrank — sich wieder hervorwagte, so verbarg die Isolde Blondhaar der Marta Fuchs von Anfang an ihr wahres Fühlen nicht. Zwar durfte sie bei ihrer wundervollen und keiner Schonung bedürfenden, jugendlich quellenden und doch kunst-gemeisterten Stimme wagen, stärker einzusetzen und in dem ersten Auftritt heftiger aufzubegehren. Aber es ward bald klar, daß dies eben nur ein „Aufbegehren" war — und schon die Art, wie sie am geöffneten Zeltvorhang stand und zu dem am Ruder stehenden Tristan hinübersah, „ihr erkoren, ihr verloren", verriet, wie es um sie stand. Langsames Umwenden und Vorschreiten brachte sie neben Brangäne. Leise Drehung des Kopfes von der Freundin weg nach vorn — zu einem etwas starren Blick ins Weite — begleitete die ganz leisen Worte: „O er weiß wohl, warum!". Ganz trostlos, mit herabhangenden Armen, gelöst, willenlos kam es weiterhin: „Nun dien' ich dem Vasallen!" — Brangänes Erwähnung der Zaubertränke bringt sie dann auf den Ausweg: „Rache für den Verrat". Ganz leise, ganz ruhig, ganz entschlossen sagt sie das; leer scheint ihr Blick, während Brangäne von Balsam und Gegengiften spricht: Isolde weiß schon, was ihr frommt! — Und als sie nachher den Entschluß klar ausspricht: „Den Todestrank — der Tod nun sag' ihr Dank!", da gibt eine ganz lange Pause ihren Worten die nachhaltigste tiefste Wirkung. Meisterlich, wie sie auch ein zweites Mal aus solcher Pause deutlichstes Geständnis klar werden läßt: nach der Frage an Tristan: „Was hast du mir zu sagen?" Vorerst aber wundervoll, wie sie die Takte durchspielt, die dem Auftritt Tristans vorangehen und sein Nahen melden: erst geht sie rasch bis an den Vorhang und sieht ihm entgegen, dann wendet sie sich langsam zurück; bei seinem Eintritt (zur dritten Wiederholung des Themas) steht sie ganz rechts, ihm gegenüber, aber fern von ihm: so ergibt sich eine andere Stellung als im Zusammenspiel Lorenz-Leider, weil Hartmann und Marta Fuchs dem Zuschauer das Profil zukehren. Aber aus solcher Stellung folgt dann nachher umso bezwingender das Aufeinander-Zu-Schreiten der beiden mit weit vorgestreckten Armen (und Isoldens ausdrucksvollen Händen): ruhige Todesbereitschaft weicht nun ihrer noch stärkeren Lebensbereitschaft, allem kommenden Leide zum Trotz. — Wunderschön, wie vor Tristans Auftritt im zweiten Aufzug die Winkende ihre ganze sehnsüchtige Hingegebenheit nicht nur in die Bewegungen des Armes und des Schleiers legt, sondern den ganzen Körper mitspielen läßt, der sich dem Nahenden entgegenbiegt — und restlose Erfüllung auch vom Gesanglichen her die Liebeszwiesprache.

Herrlich dann der dritte Aufzug. Wieder aus anderer Stellung andere Wirkung: der sterbende Tristan liegt diesmal so, daß Isolde, über ihn gebeugt, von der Seite zu sehen ist, und so gibt das Gold ihres Mantes im Herabfallen über die linke, dem Zuschauer zugekehrte Schulter eine noch viel stärkere Betonung des Farben-Einklangs. Höchste Steigerung einer wahrhaft wundervollen Leistung dann der Liebestod. — — Daß der seit 1931 als Bayreuther König Marke geschätzte Joseph von Manowarda nicht zur „Nebenfigur" wird, daß die Brangäne der Margarete Klose nicht nur schön singt, sondern eine darstellerisch bis ins kleinste ausgefeilte Leistung bietet; daß Fritz Wolffs ausgezeichnet charakterisierter Melot, daß Martin Kremers einprägsamer Hirte wieder einmal erweisen, wie es in Bayreuth keine „kleineren Rollen" gibt: das ist

selbstverständlich an der Stätte, die nach des Meisters Wunsch und Willen immer stärker darauf ausgeht, in erster Linie das Darstellerische zu betonen und das Musikalische nur als Ausdrucksmittel dieses Darstellerischen zu seinem (vollsten) Recht kommen zu lassen. Wenn Richard Wagner von zwei Künstlern gleichen Ranges immer den besseren Schauspieler vorzog, niemals den stimmgewaltigeren, so ist freilich Bayreuth heute in der glücklicheren Lage, sich die schönsten Stimmen zu sichern und ihre Träger daneben auch zu den besten Schauspielern zu machen, sie damit also auf eine Höhe der Gesamtleistung zu bringen, die ihresgleichen sucht. Was aber wäre das alles ohne dieses herrlichste aller Orchester, seine erlesenen Kräfte aus allen deutschen Bühnen- und Konzertsälen, seine ideal schöne Klangwirkung aus dem „mystischen Abgrund" des tief versenkten und nach Instrumentengruppen abgestuften Raumes — und ohne die freilich dem Publikumsblick entzogenen, dafür aber umso selbstloser dem Werk (und nicht der eigenen Eitelkeit) dienenden Dirigenten, die sich hinter Richard Wagners Willen stellen und nicht ihn zum Objekt *ihrer* „Interpretation" machen.

Für den Tristan war Karl Elmendorff gewonnen, der schon 1927/28 dieses Wunderwerk dirigiert und dann auch 1930 im Zusammenwirken mit Toscanini vorbereitet hatte. Es ist nun kein Grund mehr, jenen herrlichen Aufführungen nachzutrauern, die der italienische Meister mit seiner vollkommenen Einfühlung in Richard Wagners Schaffen damals meisterlich leitete. Elmendorff, der nun schon über ein Jahrzehnt mit Bayreuth verwachsen ist und deshalb 1936/37 umso schmerzlicher vermißt worden war, läßt keinen letzten Wunsch unerfüllt, weiß alle Wunder dieser Partitur zum Klingen zu bringen und ihr dabei doch etwas Männlich-Herbes zu wahren; bei ihm wird alle Klangseligkeit nie zur „Klangschwelgerei", und bei einem dem Theater so verbundenen, vom Drama her seine Weisungen nehmenden Musiker kann es einem (eben so wie bei Tietjen oder Franz von Hoeßlin) niemals begegnen, daß man im Festspielhaus eine „symphonische Dichtung mit obligatem Theater" hört. Obendrein führt seine langjährige Zusammenarbeit mit Tietjen zu jener immer erstrebenswerten, hier restlos erreichten Einheit musikalischer und szenischer Wirkungen bis in jede feinste Einzelheit. Als solche scheint mir auch hervorzuheben, daß Elmendorff das dritte Vorspiel nicht über Gebühr dehnt, um das Öde und Trostlose zu betonen, sondern mit etwas strafferer Temponahme Gleiches erreicht, wie Preetorius im Bühnenbild: das Vorwalten des Hoffnungschimmernden, das immer wieder durch die Trübe bricht.

Wenn solches letztes Einvernehmen zwischen den Leitenden da ist, wie es offenhörlich auch zwischen Franz von Hoeßlin und Tietjen als Dirigenten und Spielleiter des „Parsifal" besteht, braucht der Regisseur nicht den letzten Schritt zu tun, den er mit glücklichstem Gelingen schon 1936/37 beim „Lohengrin" und diesmal beim „Ring" getan hat: selber den Taktstock in die Hand zu nehmen. Was das aber unter Umständen bedeutet, hat damals der Vergleich zwischen Lohengrin-Aufführungen unter seiner oder anderer Stabführung erwiesen, und der „Ring" von 1938 ist im gleichen Sinne eine freudigste Überraschung gewesen, weil nun endlich einmal vom dramatischen Erfordernis aus musiziert und nicht — wie so oft — der Sänger zur mühsamen Anpassung an überdehnte Tempi genötigt wurde. Was das heißt, spürte man schon im „Rheingold", das im ganzen etwa zehn Minuten weniger Zeit brauchte als sonst. Da gab es keine schwergewichtigen Dialoge mehr, sondern „Gespräche", denen alles lastende Pathos ferngehalten wurde. So war auch in der „Walküre" die große Szene zwischen Walvater und Brünnhilde (im zweiten Aufzug) angefaßt, während das Unverständlis seiner göttlichen Gemahlin gerade durch die gewisse (beabsichtigte) Überbetonung ihrer Anschauungen und Forderungen besonderen Ausdruck fand (Im „Rheingold" war die Zwiesprache zwischen ihr und Wotan leichter genommen, damit auch das noch Sorglose Walvaters stärker betont worden).

Natürlich setzt solche Art eine besonders sorgsame Sprechbehandlung des gesungenen Wortes voraus: daß sie diesmal ganz besondere Pflege erfahren hatte, erwies sich unter anderem bei den Weisen des Waldvögleins (Käte Heidersbachs), dessen Worte auch jeder verstehen konnte, der kein Drachenblut getrunken hatte... Daß Mime (Erich Zimmermann) und Alberich (Robert Burg) sich schon aus Gründen

schärferer Charakterisierung von je her saubersten Artikulation beflissen hatten, ist bekannt; die Anerkennung auf alle ausdehnen zu können, die heuer mittaten, ist gerade für den Sprech-Erzieher eine besondere Freude. Er möchte nur manchen zur „Verdeutlichung“ eingeschobenen Vokal-Vorschlag noch verschwinden hören; sonst wird „ein Wölfing kündet dir das“ leicht als „eine Wölfin“ verstanden. „Nuneweißtdu“, fragender Sänger, wie das gemeint ist, nicht wahr?

Wer den „Ring“ seit Jahren mit wenig veränderter Besetzung und Inszenierung in Bayreuth immer wieder gesehen, wer diese Aufführungen auch in diesen Blättern schon vor Jahr und Tag beschrieben hat, wird sich darauf beschränken dürfen, festzustellen, was anders, was neu, was noch besser geworden ist. Da zeigt sich denn vorerst, wie die erwähnte Behandlung der Dialoge nicht nur zur leichteren Sprechbarkeit führt, sondern auch zu entsprechend anderer Gruppierung der Redenden, die naturgemäß näher aneinander gestellt werden müssen, wenn sie sich Worte nicht mehr gewichtig zuzudröhnen haben. Und das erstreckt sich nicht nur auf die Lichtalben, nicht nur auf die Menschen in Hundings Hütte oder Gunthers Halle, sondern ebenso auf die geifernden Nibelungengäuche und die stark von einander unterschiedenen Riesenbrüder: wenn Fafner und Fasolt untereinander beraten, wie sie sich zu Wotans Wort oder zu Loges listigem Vorschlag verhalten wollen, Gold statt Freias zu nehmen, so ist das eben eine nur sie beide angehende und leise zwischen ihnen verhandelte Angelegenheit. Daß sie sonst gar nicht so sehr gleichgeartet sind, erweist wieder Fafners betont raffgierige Einstellung neben Fasolts lyrischerem Empfinden für Weibes Wonne und Wert; neben den weicheren (Manowarda) trat diesmal als grimmigerer Bruder Ludwig Hofmann, und beider Riesigkeit wurde noch geschickt durch die stets höheren Standorte gehoben, von denen sie zu den Göttern herab sprachen. Noch gewandter, noch beweglicher als früher war der Loge Fritz Wolffs, der nun nicht mehr des ihn umwitternden Feuerscheins bedarf, weil er in seinem ganzen Gehabe das Wabernde und Flakkernde zu stärkstem Bewegungsausdruck bringt. Unheimlich wieder das Gewimmel der vom Erdboden kaum zu unterscheidenden Nibelungenmassen, die den Hort heraufschleppen; unheimlich bei aller zu gelegentlich grotesker Komik neigenden habsüchtigen Beweglichkeit auch ihre „Exponenten“ Mime und Alberich. Und von einer ganz beängstigenden Behendigkeit in seinen Angriffen auf Siegfried der neugestaltete Drache Fafner, dem Michael von Roggen die Stimme lieh. Den später von ihm gewahrten Hort häufen die Riesen jetzt geschickter auf. Dem Tarnhelm, der ja eigentlich eine „tarnhût“, eine „Haut“ also, sein müßte, ist immer noch ein etwas größeres Format zu wünschen. —

In der „Walküre“ fällt als neu und gut auf, daß Siegmund (Franz Völker) länger als sonst am schützenden Herd stehen bleibt, wenn Hunding (Ludwig Hofmann) ihm den Sitz am Tische weist: es ist, als werde mit diesem Zaudern sinnvoll die Frage des andern hervorgerufen: „Trägst du Sorge, mir zu vertraun?“, wenn der Fremde erst nach den Worten Sieglindes (Maria Müller) langsam heranschreitet und sich am Tische niederläßt. Und dieses Zaudern findet seine Ergänzung in der vorgeschriebenen Rückbewegung zum Herde nach Abschluß seiner Erzählung: „Nun weißt du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heiße!“. Daß Hunding jetzt bartlos, daß er nicht mehr mit ungermanisch schwarzem Haar erscheint, sei nur als eine Selbstverständlichkeit angemerkt. Daß Siegmund seines göttlichen Vaters Schwert aus dem Eschenstamme ziehen kann, ohne erst auf den Tisch zu steigen, ist nicht minder wesentlich: unverständlich nur, wie man allgemein so lange an der Vorstellung hat festhalten können, daß Wotan als Wanderer Riesengröße gehabt haben müsse, als er die Waffe so hoch ins Holz hineinstieß! —

In der „Götterdämmerung“ überrascht die neue Gruppierung der Mannen, die sich auf Hagens Ruf hin sammeln: der Albensohn steht nun links auf den Felsen, alle ihm zugekehrten richten demnach nicht das Gesicht gegen den Hintergrund, und nicht mehr machen sie bei den Choreinsätzen die anderwärts schier unvermeidliche Wendung zum Kapellmeister, sondern sie bleiben in ihrer durch die Situation bedingten Stellung, sind aber gesanglich so sicher, daß sie des Blickes zum Pult auch gar nicht bedürfen! Nur unter dieser Voraussetzung konnte es dem Spielleiter gelingen, diese Auftritte dermaßen lebendig zu gestalten, wie er es bis zur Vollendung erreicht hat. Unheimlich dann, wie sich aus der großen

Schar die schwarze Leibwache Hagens loslöst und vor dem Speereid Siegfried umstellt: jetzt gibt es für ihn kein Entrinnen mehr, er ist den Finsteren verfallen! — Prachtvoll gelungen ist jetzt der schwierige Zug mit Siegfrieds Leiche über die Rheinberge. Langsam schreiten die Mannen die Anhöhen hinan, und im selben Augenblick, da zum ersten Mal das Siegfried-Motiv aus der Trauermusik aufklingt, fällt das Mondlicht auf den Helden, dessen Träger auf der höchsten Stelle des Weges angelangt sind... Und glänzend gelöst ist das noch schwierigere Problem des Schlusses: wirklich rollen nun die Wogen des Rheines über die ganze Bühne bis vorn hin, wo vordem die Gibichungenhalle stand; wirklich wird nun aber auch der Brand des Scheithaufens und das Hinauflodern der Flammen bis zur Götterburg Walhall, sowie deren Erglühen und Vernichtung so anschaulich (durch Projektion) dargestellt, wie es der Meister nur in seinen kühnsten Träumen erschaut hat, aber zu seiner Zeit doch noch nicht gestalten konnte. Daß bei diesen und vielen anderen szenischen Wundern neben dem Bühnenbildner Emil Preetorius der Beherrscher alles maschinellen und Beleuchtungswesens entscheidend mitwirkt, dessen sich das Festspielhaus seit 1933 erfreut, sei mit schuldiger Anerkennung und großem Dank für Paul Eberhardt betont.

Unter den Darstellern an dieser Stelle neu waren mir Ludwig Hofmann als Hunding und Hagen und Marta Fuchs als Brünnhilde. Ist zu sagen, daß Hofmann den Hunding frei von jeder Bösewichterei hielt, zu der auch kein Anlaß vorliegt, daß er ihn uns in seiner ganzen Haltung verständlich, ja fast sympathisch machte, so möchte man mit der Kennzeichnung seines Hagen nicht ganz so weit gehen, muß doch aber auch da betonen, daß er ihn von allen theaterüblichen Zügen des „Grimmen" befreite. Erster Gedanke, als man ihn mit seinem bartlosen Gesicht auf jugendlich-gestrafftem Körper (als Altersgenossen Siegfrieds!) dort in der Halle sitzen sah: diese undurchdringliche Miene braucht nicht einem Bösen zu gehören; dieser Mann kann nicht nur und ausschließlich böse sein, denn er hat ja nicht nur die „Erbmasse" seines Nibelungenvaters Alberich in sich; er ist auch immerhin der Halbbruder Gunthers und Gutrunes, muß also manchen Zug haben, der ihm von der Mutter her mit jenen gemeinsam ist. Und schlecht sind diese beiden nicht — nur schwach, der Beeinflussung leicht zugänglich, aber selber der daraus folgenden Handlungen unfroh. So erklärt sich Gutrunes (Käte Heidersbachs) scheues Zu-Boden-Sehen, als sie der Wirkung gewahr wird, die ihr Trank auf Siegfried übt: fast tut es ihr leid, ihn mit solcher List gewonnen zu haben. Und so erklärt sich auch Gunthers (Jaro Proháskas) Haltung vor und nach Siegfrieds Ermordung. Hinter diesem Hagen aber steht nun ein eiserner Wille: nicht nur um Alberichs willen, auch für sich selber will er Ring und Macht. Bereitwillig steht er darum Brünnhilden zur Seite, flüstert der Verratenen zu, daß er sie rächen wolle und beherrscht am Ende des zweiten Aufzugs sie und Gunther so völlig, daß sie ihm folgen, als er ihre Hände ineinanderzwingt und sie auffordert, im Hochzeitszuge mitzuschreiten. Sehr durchdacht ist nun das Spiel vor Siegfrieds Ermordung: erst reicht Hagen selber dem Helden das Trinkhorn, das er ihm gewürzt hat, um den Zauber des Vergessenheitstrankes wieder aufzuheben; dann kehrt er ruhig zu seinem Sitze zurück, legt aber wie von ungefähr den Speer bereit. Durch seine Fragen bringt er nun Siegfried dazu, sich ihm zu nähern, um ihm die Antwort ganz persönlich zu geben. Jetzt könnt' er die Tat vollbringen; der andere ist ihm ja fast in die Arme gelaufen. Da veranlaßt er ihn durch den Hinweis auf die krächzenden Raben zu raschem Umdrehen, stößt ihm den Speer den Rücken und hält die Waffe dann in beiden Händen wagrecht hoch: so wehrt er den Schildstreich des Getroffenen ab, so betont er aber zugleich auch, daß er den auf diese Waffe geschworenenen Meineid gerächt habe. Und nun sein Kampf um den Ring: Gunther zu erschlagen, als der ihm die Beute nicht zugestehen will, scheut er sich nicht. Aber das Kleinod von des Toten hocherhobener Hand zu ziehen wagt er nicht: er taumelt zurück und verfolgt das weitere Geschehen mit gespanntestem Ausdruck, stürzt dem Reif nach, den die Rheintöchter von Brünnhilde wiedergewonnen haben und versinkt in den Fluten — wie ein letztes Opfer des Fluches, den sein Vater in grausigster Steigerung seines Ausdrucks dem Reif einst angeheftet, förmlich angehaucht hatte... Für die Brünnhilde der Marta Fuchs ist kein Wort des Lobes kennzeich-

nend genug. Gut, daß Bayreuth in ihr auf lange Jahre die Brünnhilde gewonnen hat, wie sie so groß und schön seit 1924 nicht da war. Der zweite Tag der Ring-Dichtung heißt nun wieder mit vollstem Recht „Die Walküre" — wie im Schluß der „Götterdämmerung" alle anderen neben Brünnhilde verblassen, wie da nur sie die Szene beherrscht, so ist auch an dem früheren Abend zwar das Schicksal des Wälsungenpaares, zwar das Los Wotans ergreifend und erschütternd, aber bezogen wird es nun immer nur auf die eine, die es mit erlebt und zu wenden sucht und dann ihren Trotz büßen muß; die sich als Wecker und Befreier den „hehrsten Helden der Welt" ersehnt und den Weg zu ihrem Felsen nur ihm erschlossen, anderen aber durch die Waberlohe versperrt wissen will; die selig in Lust und Leid durch diese Liebe wird und sie zu letzter Erfüllung, zu letzter Vereinigung mit dem liebsten Manne erst in ihrem Liebestode gebracht sieht. Wollte man diese gewaltigste Aufgabe, die der „Ring" an eine Darstellerin stellt, bis ins einzelne beschreiben, wollte man an hundert feinen Zügen zeigen, wie diese Aufgabe von Marta Fuchs erfüllt wird, so bedürfte es eines besonderes Heftes, das leider nicht zu Gebote steht. Darum genug an der Feststellung, daß diese Brünnhilde mit mühelos gemeisterter Stimme, die unter den Hochdramatischen ihresgleichen kaum hat, und mit bezaubernder Erscheinung wie mit beispiellos eindrucksstarkem Spiel ein beglückendes Erlebnis war und umso freudiger empfangen und aufgenommen wurde, als sie in letzter Stunde erst eingesetzt (ursprünglich zu aller Bedauern erst für den zweiten Zyklus angesetzt!) war.

Und nun muß neben dem Regisseur Tietjen der Dirigent Tietjen noch einmal genannt, muß ihm noch einmal bestätigt werden, daß die seit langem nicht dagewesene Verbindung beider Aufgaben in einer Hand (wie Siegfried Wagner sie gelegentlich auch auf sich nahm) glücklichstes Ergebnis gebracht hat und unter allen vier Abenden namentlich dem „Rheingold" und dem „Siegfried" von Seite des Musikalischen her ganz neue Wirkungen abgewann, die Mannenszene in der „Götterdämmerung" dank der Mitarbeit des Chormeisters Friedrich Jung noch über Rüdels Zeiten hinaus steigerte und in allem die glückliche Wahl bezeugt, die Bayreuth mit diesem Festspielleiter schon 1931 getroffen und seit 1933 immer wieder bestätigt gefunden hat.

Im „Parsifal" aber, dessen schon im Vorjahr besprochene neue Szenengestaltung durch Wieland Wagner wiederum sehr erfreute, dessen Gesamteindruck wieder den Wunsch nahebrachte, dieses seit 25 Jahren „freie" Werk doch nur im Festspielhause aufgeführt zu sehen — im „Parsifal" also wurde eine neue Kundry vorgestellt, die mit ganz ausgezeichneter Beherrschung der Sprache und schöner Stimme eine Darstellungskraft verband, die ungewöhnlich stark ist und manches aus romanischer Herkunft mitbringt: Germaine Lubin von der Großen Oper in Paris, den Berlinern schon im Winter 1937/38 als Sieglinde bekannt geworden, sang in allen Aufführungen diese schwierige Rolle mit einem bemerkenswerten Erfolge und darf als willkommener Zuwachs für die Künstlerschar auf dem heiligen Hügel begrüßt werden, den sie nicht ohne Segen für sich selber verlassen und nicht zum einzigen Male mitwirkend betreten haben wird.

So darf abschließend festgestellt werden, daß die Jubiläumsfestspiele unter einem besonders glücklichen Stern standen, daß sie Bayreuth auf der vollsten Höhe seiner Schaffenskraft zeigten, daß sie die Aufnahme fanden, die ihnen gebührte, und daß mit ihnen ein neuer Abschnitt treuesten Dienstes am Werk Richard Wagners beginnen soll. Wie Frau Winifried Wagner das Erbe hütet, wie sie ihre Söhne zu Waltern dieses Erbes heranzieht, wissen wir und danken ihr immer wieder dafür, daß sie als neue Meisterin von Bayreuth ihrer Aufgabe so ganz hingegeben ist. Wie dieses Erbe immer mehr Deutschen zugute kommt und das Werk Wagners nun erst die rechte Würdigung und Verbreitung im ganzen deutschen Volke finden soll, die es verdient: das wird der neu aufgebaute Bayreuther Bund im Einvernehmen mit den anderen dafür verantwortlichen Stellen zu erwägen und durchzuführen haben.

Hans Lebede

MUSIKER DER OSTMARK FAHREN NACH BAYREUTH

Durch die persönliche Bekanntschaft mit Pg. Oskar Fitz, dem kommissarischen Leiter der österreichischen Musiklehrerschaft veranlaßt, lud Frau Winifred Wagner in liebenswürdigster Weise Musiklehrer aus der Ostmark zu den

öffentlichen Generalproben der Festspiele nach Bayreuth ein. Doch hätte die Musiklehrerschaft dieser verlockenden Einladung nicht Folge leisten können, wenn nicht das Unterrichtsministerium eine finanzielle Unterstützung gewährt hätte. Nun war der Weg geebnet, und am Sonntag, den 10. Juli abends konnten 32 Mitglieder der österreichischen Musiklehrerschaft von Wien-Westbahnhof frohgemut ins Altreich fahren. Viele von uns sahen zum erstenmal „Deutschland". Doch alle waren wir von dem tiefen Gefühl der Dankbarkeit für unseren Führer erfüllt, der die Ostmark, unsere Heimat deutschfühlender Menschen, mit ihrem Stammland wieder verbunden hat.

In Nürnberg, der Stadt der Reichsparteitage, wo seit altersher Kunst, Wissenschaft und Handwerk liebevollste Pflege fanden, unterbrachen wir unsere Reise. Am Bahnhof erwartete uns der Leiter des musikhistorischen Museums Neupert. In uneigennützigster Weise wurden wir durch die aufschlußreichen Sammlungen, die in dem alten Waaghaus, einem kulturhistorisch beachtenswerten Bauwerk untergebracht sind, geführt. Ein interessanter Vortrag gab uns die nötigen Aufklärungen dazu, was für uns „Fachleute" von außerordentlichem Wert war. Daran schloß sich eine Führung durch die Stadt. Nachmittags wurde dann bei schönem Wetter das Parteigelände besichtigt. Wir waren gebannt von der Großartigkeit und zugleich Zweckmäßigkeit der Geländeanlagen.

Am nächsten Tag, in aller Frühe, fuhren wir weiter, unserem eigentlichen Reiseziel zu, nach Bayreuth. Dort empfing uns die Leiterin der Außenstelle Bayreuth, die uns mit Rat und Tat helfend zur Seite stand. Nach dem Mittagstisch kam dann ein aufregender Augenblick: die Verteilung der Eintrittskarten für die erste von uns besuchte Probe. Voller Erwartungen, aufs äußerste gespannt, gingen wir ins Bühnenfestspielhaus. Das erste Werk, das wir sehen durften, war die „Walküre". Es bedeutete für uns ein unvergeßliches Erlebnis. Hier kam uns erst die Größe R. Wagners zum Bewußtsein.

Am nächsten Tage stellte uns das Verkehrsamt der Stadt Bayreuth unentgeldlich Autobusse für eine Stadtrundfahrt zur Verfügung. Man zeigte uns unter vielem anderen Schönen das markgräfliche Opernhaus, das als das schönste deutsche Theater bezeichnet wird, ein Kleinod barocker Raumkunst. Selbstverständlich führte man uns auch in das Festspielhaus; da erfuhren wir nun, durch welche architektonischen und optischen Mittel sich eine so gewaltige Steigerung des Gesamteindruckes ergibt: z. B. die Decke, die nicht massiv, sondern bloß mit Leinen bespannt ist, das tiefe, verdeckte Orchester, eine Hauptforderung R. Wagners, erstmalig in Bayreuth durchgeführt, wodurch trotz des ungeheuren Apparates der ideale Orchesterklang gewahrt bleibt und nie die Singstimmen übertönt. Am Nachmittag wohnten wir der 2. Vorstellung bei, „Siegfried". Diesmal war leider der Eindruck nicht so einheitlich und gewaltig, da der Darsteller Siegfrieds, Max Lorenz, durch viele Proben überanstrengt, seine Rolle nur andeutete. Obendrein war die Darstellerin der Erda, Inger Karén, unpäßlich und fehlte bei der Generalprobe ganz, so daß das große Duett zwischen dem Wanderer und Erda (1. Auftritt des 3. Aktes) zum Monolog wurde. Schade! Doch blieb ja noch so viel Herrliches, vor allem die Auftritte mit Mime (Erich Zimmermann), die reichliche Entschädigung boten.

Am Donnerstag hatten wir „theaterfreien Tag". Da das Wetter äußerst günstig war, wurde ein Nachmittagsausflug in die Umgebung gemacht, um unsere größere Heimat weiter kennen zu lernen. Mit der Bahn ging es nach Warmensteinach, von dort zu Fuß auf den Ochsenkopf, im Fichtelgebirge gelegen. Ein weiter, herrlicher Rundblick bis zu den Sudeten bot sich uns. Von Bischofsgrün fuhren wir wieder nach Bayreuth zurück. An diesem Abend suchten wir die berühmte Künstlerkneipe „Zur Eule" auf. Dort gab uns der Landesleiter in der Reichsmusikkammer, Pg. Gutknecht, eine ausführliche Schilderung der Musikverhältnisse in Deutschland und der Lage der Musiklehrer. Daran schloß sich eine Aussprache, bei der Gutknecht bereitwilligst und unermüdlich unsere zahlreichen Fragen, die uns als jüngste Mitarbeiter im Reich bedrängten, beantwortete und Zweifel aufklärte.

Der nächste und letzte Tag unseres Aufenthaltes in Bayreuth brachte uns vormittags noch den Rest der Stadtbesichtigung. Nachmittags war wieder Generalprobe; „Götterdämmerung" stand auf dem Programm. Max Lorenz, der Darsteller des Siegfried, sang diesmal mit voller

Stimme und auch die übrigen Sänger gaben ihr Bestes. So waren wir ganz im Banne des Dramas, dessen nachhaltiger Eindruck durch die packende Scenerie, besonders im letzten Akt ganz gewaltig gesteigert wurde. Begeisterung erfüllte uns alle.

Samstag früh fuhren wir dann wieder heim in die Ostmark; überglückliche Menschen, denen es vergönnt war, bei diesen 3 Generalproben dabei gewesen zu sein. Bleibt uns doch allen eine unauslöschliche Erinnerung an jene Stunde, wo wir Wagners Musikdramen in der vom Meister erstrebten Vollendung im Herzen Deutschlands erleben durften. Es ist uns eine Freude und Verpflichtung zugleich, daß unsere erste Fahrt ins Altreich zugleich eine Fahrt nach Bayreuth war.

Maria Martha Erb

MUSIKAUFFÜHRUNGEN BEIM DEUTSCHEN TURN- UND SPORTFEST 1938 IN BRESLAU

Es waren 8 stolze Tage für Schlesiens Hauptstadt, da die Turner und Sportler des großdeutschen Reiches und vor allem auch darüber hinaus die zahlreichen Auslandsdeutschen, in einzigartiger Volksgemeinschaft vereinigt, sich zur Idee der Leibesübungen, zum Reich und zum Führer bekannten. Breslau, bisher oft hinter anderen Großstädten zurückstehend, sah sich in den Mittelpunkt eines großen Geschehens gerückt.

Mehr als man vielleicht zunächst annehmen möchte, ragten die Festtage der Körperkultur auch im musikalischen Leben Breslaus hervor und rechtfertigen einen Bericht auch an dieser Stelle. Ganz besonders der Fragenkreis „Festliche Musik", „Musik in festlichen Großveranstaltungen", ist es, der hier als ein musikalisches Hauptproblem unserer Zeit wieder einmal aus der Erfahrung heraus beobachtet werden konnte. Ist doch die Gattung innerlich echter Festmusik seit dem Ende des Barock, dem sie Lebenselement war, ein stetes Problem; sie kündet zwar meist ein großes Geschehen an, vermag aber doch nur selten mitzureißen und wirkt dann teilweise krampfig.

Eine Häufung von Orchestermusiken dieser Gattung, und zwar moderner Prägung bot zum Beginn der Festwoche Ernst Prade mit dem großen Rundfunkorchester des Reichssenders Breslau: Straußens „Festliches Präludium", die mit der bekannten Meisterschaft moderner Instrumentationskunst und mit einer harmonisch-bunten Überraschungstechnik gearbeitet ist, und Graeners „feierliche Stunde", mehr besinnlich, mit einfacherer Melodik. Ihnen gegenüber wirkte die nicht direkt als Festeinleitung gedachte „Kleistouvertüre" des schlesischen Meisters Richard Wetz (die geplante Heranziehung lebender schlesischer Komponisten zur Festausgestaltung war übrigens nicht durchgeführt worden!) durch die größere Tiefe des Inhalts entschieden stärker und echter. Am ausdrucksvollsten verkörperte den Geist des einzuleitenden Festes Windts „Marathonlauf", der auch ohne Filmbild durch seine an sich stereotyp-einfache Rhythmik mitriß.

Von dem in Raumfragen kaum gebundenen Rundfunk abgesehen, heben sich unter den örtlichen Veranstaltungen, über die hier zu berichten ist, deutlich 2 Gruppen ab. Einmal eine solche, die lediglich immer Vorhandenes gleichsam als Probe des Breslauer Musiklebens bringt, freilich getragen von dem Gedanken, das beste Können den auswärtigen Gästen zu zeigen (wie die Festwoche der Breslauer Oper usw.), sodann Massenveranstaltungen, deren Besuch und Aufwand der zahlenmäßigen Größe des Festbesuchs eher entsprach, die aber darum auch jenen eingangs erwähnten Fragenkreis moderner deutscher Musikkultur akut werden ließen.

Die Festwoche der Oper — um mit jener ersten Gruppe zu beginnen — wurde von GMD Wüst mit dem „Tannhäuser" eröffnet, fesselnd in der musikalischen Gestaltung durch den Dirigenten wie auch durch die Neuinszenierung Köhler-Helffrichs (mit den Bühnenbildern Wildermanns), besonders stark im 3. Akt. Hierzu trug von sängerischer Seite in erster Linie H. E. Born als Wolfram bei, der ebenso wie Ricinski als Landgraf stimmlich und darstellerisch erfreute. Im 3. Akt zeigte auch Streletz als Tannhäuser seine beste Leistung, während vorher sein Spiel nicht immer echt und überzeugend wirkte und dabei auch seine Stimme als nicht besonders reizvoll auffiel. Auch L. Ammermann als Venus und besonders E. Wellhagen als Elisabeth wirkten im letzten Akt am stärksten. Die Rollen Walters und Biterolfs hätte man sich besser besetzt gewünscht.

Die Wahl von Webers „Freischütz" und Lortzings „Zar und Zimmermann" als weitere Festopern kann als durchaus glücklich bezeichnet werden. Was an „Zar und Zimmermann" auffiel — der Freischütz kann ebenso wie der Kammermusikabend im Breslauer Schloß nicht besprochen werden, da Pressekarten nicht zur Verfügung gestellt wurden — war das schmissige Spiel fast aller Beteiligten. Als stimmlich besonders hervorragend seien erwähnt E. Kunz als Bürgermeister und H. Karolus als Peter der Große. Klugmanns Leitung ließ zuweilen die nötige Straffheit vermissen.

Für die oben erwähnte 2. Gruppe von Aufführungen, die Massenveranstaltungen, war naturgemäß in erster Linie die Jahrhunderthalle, jener gewaltige Kuppelbau, der als eine Art Wahrzeichens Breslaus gelten kann und der immerhin beinahe 10000 Besucher faßt, ausersehen. Hier fand auch die rein musikalisch wichtigste Aufführung der Woche statt: Beethovens neunte Sinfonie. Eine für das gesamte deutsche Musikleben wichtige Frage ist damit zur Debatte gestellt: Können Beethovens sinfonischen Monumentalwerke durch entsprechende Verstärkung des Orchesters für größere Räume und damit größere Hörermassen geeignet gemacht werden? Sehen wir einmal ab von der leidigen Verschiedenheit der Platzgüte in der Jahrhunderthalle (deren Nachhall wohl nie ganz sich beseitigen lassen wird) so zeigte sich hier, daß die Streicher trotz Verdoppelung ihrer normalen Stärke in der Wirkung ziemlich verpufften, namentlich in dynamisch besonders hervortretenden Stellen. Doch, was alle diese Mängel, zu denen noch im 1. und 3. Satz einige Unklarheiten im tektonischen Aufbau hinzukamen, zurücktreten ließ, war das festliche Gemeinschaftserlebnis, das den gerade bei Beethoven so angebrachten „Wir"-Gedanken beim Hören in dem menschenerfüllten Rundbau mitschwingen ließ, ganz besonders im vierten Satz, bei dem alle nur irgend namhaften Breslauer Chöre mitwirkten (im ganzen 16). Es mag dies als ein Mißverhältnis gegenüber dem nicht so sehr verstärkbaren Orchester erscheinen, durch das der Schwerpunkt allzusehr auf den Schlußsatz verlegt wird, immerhin: Stellen wie das „Seid umschlungen", aber auch die anderen Abschnitte der Ode, die Wüst mit bewundernswerter Klarheit zu eherner Wucht herausarbeitete, waren in der Tat symbolischer Ausdruck des großen Festes und zweifellos dessen musikalischer Höhepunkt. Von den Solisten kann nichts Rühmenderes gesagt werden, als daß sie im ganzen gut zusammen passend künstlerisch überzeugten und, stimmlich edel, doch auch den Massen gegenüber sich durchzusetzen vermochten.

Freilich, wie schon gesagt, hing der Eindruck doch wesentlich von der Platzgüte ab. So befand man sich denn hier an der Grenze der reinen Wiedergabe ohne Lautsprecherverstärkung. Daß aber eine technisch geschickt angebrachte Lautsprecherverstärkung (hier unter der bewährten Leitung von Obering. Stallechner) die genannten akustischen Mängel der Halle stark vermindern kann und damit einheitlicher auf alle Besucher wirkt, ohne allzusehr die originale Klarheit der Wiedergabe zu verschleiern, zeigte die Veranstaltung „Feier und Spiel", die in der gleichen Halle stattfand.

Teile aus H. Erdlens Kantate für Soli, Chor und Orchester „Von deutscher Art" gaben das Motto zu den darauf folgenden Bewegungsspielen und waren gleichzeitig als ein zukunftsgläubiges Freudenlied in moderner Tonsprache der musikalische Höhepunkt des Abends. Die kraftvolle, um mit den Worten des Kantatendichters selbst zu sprechen, „trompetenkühne" Melodik mit ihren weiten Intervallschritten, die sich zwar gern in knorriger Polyphonie reibt, aber doch sogleich sich wieder zu reinen Dreiklängen zusammenfindet und in chorischen Kraftstellen lapidar-einfach sein kann, verfehlte nicht ihre Wirkung. Prof. H. Behr mit G. Gottschalk (Alt) und C. Brauner (Tenor) als Solisten, dem Auswahlchor im Sängergau 4 und dem schlesischen Gauorchester der NSDAP. setzten sich für das schöne Werk mit Eifer und Erfolg ein.

Es ist nicht Sache dieser Besprechung, die verschiedenen Richtungen der Bewegungsspiele, die mehr suitenmäßig-reihende (Loges-Hannover) und die dichterisch-unterbaute, tiefere, aber in ihrer gedanklichen Versponnenheit doch nicht so frisch wirkende (Grauerholz-Bremerhaven) gegeneinander abzuwägen. Die Begleitmusik jedenfalls war in beiden Fällen mit den Spielen eng verwachsen. Daß dabei die Wilhelmschen Stücke (1. Gruppe) sich gern Brahmsscher, aber auch Bachscher Wendungen bedienten und Mävers

(2. Gr.) volksliedmäßige Melodik bevorzugte, ist kaum wesentlich. Wohl aber wurde klar ersichtlich, daß sich hier für die kompositorische Betätigung — vielleicht gerade junger, noch ringender Kräfte — in Zusammenarbeit mit diesen zukunftsreichen Laien-Bewegungsspielen ein fruchtbares Arbeitsfeld zeigt.

Wieder in anderer Richtung lag die dritte musikalisch beachtliche Großveranstaltung in der Jahrhunderthalle: der „Abend des deutschen Volkstums". Mochte auch ihr erster Teil, die bitter ernst empfundene „Deutsche Weihestunde" der Sudetendeutschen hauptsächlich auf dem gesprochenen Wort gegründet sein, so interessierte doch auch die musikalische Ausgestaltung Dr. E. Metzners, der die alte Konduktus-Wirkung einer feierlichen Schreitmusik neu erstehen ließ und die Raumwirkung der Halle durch räumlich getrennte Klanggruppen geschickt ausnutzte. Wichtiger noch war für die musikalische Betrachtung der 2. Teil des Abends, in dem ein großer Teil der deutschen Stämme in Volkslied und -Tanz seine Mannigfaltigkeit zeigte. Vitale bayerische Schuhplattler und behäbigere niedersächsische Tänze folgten so unmittelbar aufeinander und echte Steiermärker Jodler wurden abgelöst von sanft-beschwingten Thüringer Weisen. Bei einer notwendigerweise so knappen Auswahl hätte freilich mehr Wert auf einwandfreie Echtheit gelegt werden müssen. Statt Webers Jungfernkranzlied und dem Bastkorbflechttanz, dessen Melodie als Mozart zugehörig erwiesen ist,[1] konnten ohne Mühe landschaftlich gebundene echte Volksweisen gewählt werden.

Im Ablauf einheitlicher als die letztgenannten beiden Veranstaltungen in der Jahrhunderthalle wirkte das Festspiel „Deutsches Volk in Leibesübungen" von G. v. Mengden, das in der etwa 60000 Zuschauer fassenden Schlesierkampfbahn Abend für Abend mit etwa 10000 Mitwirkenden vorgeführt wurde. Auch hier seien im wesentlichen nur die musikalisch-akustischen Erfahrungen herausgegriffen. Daß bei solchen räumlichen Ausmaßen die Lautsprecher-Wiedergabe als einzig mögliche übrig bleibt, ist an sich selbstverständlich, auch, daß fast ausschließlich Plattenaufnahmen zur musikalischen Begleitung verwandt wurden, läßt sich verstehen. Enttäuscht aber haben die großen „Bahnsteig"-Lautsprecher, die für heutige Ansprüche in musikalischer Hinsicht keineswegs genügten und den in der Jahrhunderthalle verwendeten Typen weit unterlegen waren. Abgesehen aber davon waren die Tanzspiele mit Orffs Vertonungen und der Biedermeier-Tanz nach Webers „Aufforderung zum Tanz" (einstudiert von M. Welsen, Breslau) choreographische Meisterleistungen. Klar wurde hierbei übrigens, wie sehr die Ringtheaterform, die ja der Hochbarock — natürlich in kleineren Ausmaßen — besonders liebte, das Gemeinschaftserlebnis viel stärker hervortreten läßt, ein Eindruck, der freilich durch die riesenhaften Dimensionen des Schauspiels, in dem der Einzelne nichts ist und nur die Vielheit wirkt, erhöht wird.

Über die noch riesenhaftere Schlußkundgebung auf der Friesenwiese, die durch die Anwesenheit des Führers ihre besondere Weihe erhielt, braucht an dieser Stelle nicht besonders berichtet zu werden. Solche und ähnliche Veranstaltungen, etwa des Nürnberger Parteitages, durch eine entsprechende inhaltstiefe Musik auszugestalten, muß ein Wunschbild unserer heutigen deutschen Musikkultur sein. Ihm näher zu kommen ist Sache der Technik fast in gleichem Maße wie auch Aufgabe unserer Komponisten und nicht lösbar ohne eine allgemeinverständliche musikalische Sprache. Fritz Feldmann

KASSELER MUSIKTAGE 1938

Zum 6. Male fanden vom 7.—9. Oktober 1938 unter der Schirmherrschaft des Herrn Oberpräsidenten der Provinz Hessen-Nassau, Prinz Philipp von Hessen, die Kasseler Musiktage statt. Die Tradition dieser alljährlich gehaltenen Arbeitstage entspringt aus den Aufgaben und Zielsetzungen des Arbeitskreises für Hausmusik. Mit dem Namen dieser Vereinigung ist schon der Rahmen gegeben für das, was in jeweils notwendig-neuen Fragestellungen immer nur Abwandlung ist für die Frage, „den gemeinsamen Mutterboden zu finden, in dem Volksmusik und Kunstmusik, Vergangenheit und Gegenwart wurzeln, und aus dem Musik wieder als echte Kunst gewachsenen Volkstums neu zu erstehen vermag."

In grundsätzlichen Darlegungen sprach Prof. Dr. Blume, Kiel, vom „Erbe unserer deutschen

[1] Vgl. H. Simon, Mozart und die Bauernmusik in: Das deutsche Volkslied 32 Jg. S. 61 ff.

Musik", das unseren Auftrag diktiert. Seit 30 Jahren befinden wir uns in einer Krisis der gesamten Kultur, die einem Teil unseres Volkes aus der Erkenntnis der kulturellen Scheinblüte der wirtschaftlich gesegneten Vorkriegsjahre, allgemein aber durch das Noterlebnis des Weltkrieges und der Nachkriegswirren Gewißheit wurde. Diese Zeit, die in einem Fortschrittstaumel alle Kräfte einer sich übersteigernden Sachkultur zuwandte, war nicht imstande, die ursprünglich kräftige klassisch-romantische Musikanschauung zu halten oder gar weiterzubilden. So mußte eine Kunst, die bestimmt war, die persönlichen Bekenntnisse von genialen Meistern aufzunehmen und die zugleich als eine Art Gottesdienst beim einzelnen Hörer gelten wollte, in einer technisch-materiell gerichteten Zeit bald bei den meisten Schöpfern entweder sentimental oder artistisch-überfeinert, für die Gesamtheit des werktätigen Volkes aber wirklichkeitsfremd und mit Recht unverständlich werden. Hier ist wohl ein entschiedener Endpunkt.

Gegen diese Erstarrung eines gesunden, im Leben verwurzelten Musiklebens wandten sich schon vor dem Kriege, vor allem aber in den ersten Jahren des dritten Jahrzehntes in bewußter Erkenntnis der Mißstände die vielen Stimmen, die wir unter dem Namen „Deutsche Musikbewegung" zusammenfassen. Ein Zweig derselben ist die junge Musikwissenschaft mit der Wiedererweckung der gesamten vorbachischen Welt, ein anderer, auch von der Musik ausgehend, die Neugestaltung des Tanzes und die rhythmische Gymnastik. Diese beiden Themen wählten die diesjährigen Kasseler Musiktage als Kanon für ihr Programm.

Es mag befremdlich erscheinen, wenn die Musikwissenschaft als ein Leitgedanke für ein Fest bezeichnet wird, auf dem in der Hauptsache musiziert wird. Gerade aber dieses Musizierbild zeigte in Kassel ein Gesicht, das in dieser Form ohne die Arbeit der Musikwissenschaft undenkbar wäre. Wenn nun Historiker sich zusammensetzen und auf alten Instrumenten Musik des 15.—17. Jahrhunderts spielen, nennt das die besorgte musikalische Mitwelt, und vielfach mit Recht: Historismus. Allein in Kassel, wo man um eine neue Form des häuslichen Musizierens ringt, wurde die „alte deutsche Hausmusik" ausschließlich mit Werken aus der Zeit vom 12. (Spielmannstänzel) bis zum frühen 17. Jahrhundert (Heinrich Albert) bestritten. Bedeutet die Aufführung solcher „historischen" Musik in diesem ehrlich suchenden Kreise etwas anderes? Entspringt die Beschäftigung mit dieser Musik einem inneren Zwang und einer echten Notwendigkeit, oder handelt es sich nur um eine Notlösung, die herrührt aus einer eigensinnigen Abneigung gegen unsere Beethoven — Schubert — Schumann — Brahms und aus Mangel an ernsthaftem zeitgenössischen Schaffen? Man begründet wohl das gänzliche Fehlen klassisch-romantischer Tonsetzer damit, daß uns diese aus manchmal bis zum Überdruß getriebener Beschäftigung mit ihnen genugsam bekannt sind. Dem zweiten Vorwurf aber ist wohl entgegenzuhalten, daß das Rückgreifen auf die alte Musik und die Bemühungen der Schaffenden unserer Gegenwart eine zwangsläufige Wesensbeziehung besitzen: denn die gleiche Haltung, die Unbeschwertheit von persönlichen Bekenntnissen, die handwerklich-echte, holzschnittartige Satzweise, die innige Verbundenheit mit einem festlichen Jahresreigen und den Höhepunkten des Lebens — das alles sind ja Merkmale, nach denen die Jugend heute strebt, die sie dort mühelos findet. Diese „objektive" Einstellung zur Musik, dieses „Dienen" und nicht zuletzt die elementare Musikantenfreude findet seinen weiteren Niederschlag in der Klangwelt der Instrumente, all der Gamben, Blockflöten, Lauten, Cembali, deren Tongebung mehr außerhalb des „psychologisch gestaltenden" Einflußvermögens des Spielers steht; er gilt als Handwerksmeister im edelsten Sinne. Wenn man sich vielleicht zu viel verspricht, von der lebendigen Aufnahme, welche diesem Erbe deutscher Musik in seiner Gesamtheit zuteil werden kann, so ist doch zu bedenken, daß der Musiker heute wieder zurückfindet zu einer ähnlichen Schau; vor allem aber wünscht er sich wieder verankert zu sehen im vielfältigen Leben des deutschen Volkes.

Daher müssen natürlich die Veranstaltungen gesteigerte Anteilnahme finden, die über die Hausmusiken hinaus zeigten, was unsere zeitgenössischen Tonsetzer leisten, wenn sie vor eine „Ordnung" und in eine sie tragende Gemeinschaft treten — denn nur eine solche kann die Musik aus ihrer Funktionslosigkeit retten. Hier ließ etwa der evangelische Gottesdienst eindringlich jene

neue „objektive Größe" erscheinen, die manchem, der nicht herausfinden kann aus dem Stimmungszauber des romantischen Orchesters, zu spröde, zu einfach und streng vorkommen mag. Gesungen wurden Chöre von Hugo Distler, H. F. Micheelsen, Ernst Pepping, Fritz Dietrich und Karl Marx; der letzte zeigte mit der Kantate „Von Opfer, Werk und Ernte" auch ein Beispiel einer weltlichen Feiermusik mit gelungenen Sätzen (Gemeinschaftslied!) und einer Instrumentalbesetzung von zwei Blockflöten und Streichquartett. Über den Schwierigkeitsgrad einer Hausmusik hinaus gingen die 18 Variationen über ein altes englisches Volkslied von Marx, der damit zeigte, wie man auch ohne vollkommenes Aufopfern der Ausdruckswerte des romantischen „Interregnums" eine abwechslungsreiche Kammermusik schreiben kann, ohne in die Routine des alle Stile beherrschenden Kompositionslehrers zu verfallen. Von den musizierfreudigen regelrechten Hausmusiken gefielen vor allem die eingängigen Stücke von Konrad Lechner (Flötenmusik in a für Blockflöte und Cembalo.). Der Othmayr-Satz „Es steht ein Lind in jenem Tal" mit Singstimme, zwei Kleinorgeln und Portativ diente hoffentlich nur dazu, die Instrumente vorzuführen. Denn sonst müßte man fragen: wozu der Aufwand!?

Hüten müssen sich die Komponisten vor allzu engherziger Anlehnung beispielsweise an burgundische Chansons. Es ist nicht nötig, um jeden Preis nur in kirchentonalen und pentatonischen Gattungen zu schreiben — beim Einüben solcher Melodien mit einem unbefangenen Auditorium läßt sich am besten feststellen, ob die Weisen „ersungen" oder „erdacht" sind; in Kassel gab es für beides Beispiele — oder in gehorsamer Schülerschaft nur in der Diskantregion zu wandeln. Wenn aber in unbeschwert-natürlichem Schaffen der begonnene Weg verfolgt wird, ist zu hoffen, daß es der in Angriff genommenen musikalischen Jugenderziehung gelingt, für spätere Generationen die Musik wieder in das Volk hineinzutragen und ein echtes Bedürfnis darnach zu wecken, sollte die Überfütterungsgefahr des Rundfunks überwunden werden.

Den selben Ausgangspunkt: Reaktionsbewegung gegen eine Welt, die in Zivilisationsbegeisterung den Intellekt allein als regierende Macht anerkannte, nahmen alle jene Bestrebungen, die man unter den Begriff „Erweckung des Körpersinns" vereinigen kann. Die bisher tiefsinnigste Darstellung über das Auftreten der Gymnastik in ihrer historischen Zwangsläufigkeit hinterließ der Neuordner der Bach'schen „Kunst der Fuge", Wolfgang Graeser (Körpersinn, München 1927). Und es mag wohl kein Zufall sein, daß dieser junge Musikhistoriker, der sich auf der einen Seite mit Formproblemen auseinandersetzte, die ihre letzte Deutung in kosmischer Gesetzmäßigkeit finden, mit seinem Leben zerbrach an dem Gedanken, daß die Einheit Seele — Körper — Geist endgültig zerbrochen sein könnte. Diese Einheit, beispielhaft gesehen in Goethes Leben und Werk — und dieses ist jeweils nur „ein Stück seiner Konfession"! — wurde von Georg Götsch, Frankfurt a. d. O. herausgestellt als das Endziel der „musischen Erziehung", die der Verdinglichung des Lebens entgegen die „Bewegungskünste" (Musik, Sprache, Tanz) zu einer neuen Universitas mit den anderen Zweigen der Kultur wie mit der Mannigfaltigkeit völkischen Lebens vereinigen wolle. Da die Menschen durchweg nicht mehr instinktiv den rhythmischen Gesetzen ihres Körpers gehorchen, sondern in einem Zustand der Daueranspannung d. h. Verkrampfung leben, müssen wir mit Bewußtheit wieder zu erlangen suchen, was uns langsam verloren gegangen ist. Im Aufrichten einer Systematik zur Lösung und Lockerung des verhärteten Menschen ist die Bewegung in eine Vielzahl von Schulen und Richtungen zerfallen, und es ist schwierig, eine Ordnung in diese Zersplitterung zu bringen. Schon die in Kassel vertretenen Gruppen lassen sich bezüglich ihrer Ausrichtung nicht auf eine Formel bringen.

Mit ihrer Gymnastik steht die Hilda Senff-Schule, Düsseldorf, etwa zwischen Tanz und Sport in der Mitte. Es geht ihr darum, in Wechselwirkung von Musik und Körperrhythmus die Gesetze der Bewegung zu ergründen, die jedem Menschen in seiner Art eigen ist. „Darum ist organische Bewegungsschulung ... ein Mittel zur Befreiung von intellektuell eingestellter Musizierart, z. B. von der Erstarrung des Spiels in kleinlichem Maß des Taktes, von der Zerstückelung der vom Komponisten großzügig gespannten Bewegungskurven usw." Es soll kein „Ausdruck" wiedergegeben werden, sondern lediglich in „Einfällen" sich kundtuende Bewe-

gung; damit ergibt sich die schwierige Frage: nach welcher bestehenden Musik kann man tanzen, ohne in eine symbolbeschwerte und gedankenbelastete Tanzpantomime zu fallen?
Weiter muß man die zu denken gebende Feststellung machen (vergl. oben die Bemerkungen zur alten Musik), daß die „alten Meister fabelhafte Tänzer gewesen sind“ (Nietzsche sprach vom „Schwimmen“ als dem Gegenteil); und in der Tat gewährten die Gruppentänze nach Musik von Telemann und Haydn einen Anblick, der keinen Riß zwischen Musik und Bewegung spüren ließ.
Einen weiteren Radius spannte sich der Singkreis aus dem Musikheim Frankfurt a. d. O.; Musik, Gymnastik, Tanz, Laienspiel, Wanderfahrten, Erzählkunst — alles wird Mittel zum Abschütteln der seelischen Hemmungen, die meistens in ihrem Ursprung gymnastischer Art sind. Und so zeigten in dem „Reigen des Jahres“ Tänzer, Sänger, Instrumentalisten und Darsteller ein buntes Spiel als „eine Zusammenfassung aller der geselligen Künste, die wohl das Leben eines jeden derartigen Kreises erfüllen“. Als das beste Zeichen mag es gelten, daß es in dem großen Viereck kaum mehr Zuschauer und Zuhörer, sondern einfach nur Mitspieler und Mitsinger gab.
Im lebendigen Traditionszusammenhang mit der bodenständigen Feierabendgestaltung bei englischen Bauern — der Führer der Springhead-Gruppe ist selbst Gutsbesitzer — steht die Volkstanz- und Singkunst von Rolf Gardiner mit seiner Gruppe, der vor allem mit seinen „Jiggs“ seine deutschen Freunde begeisterte.
Jede dieser drei Gruppen hat ihren besonderen Zugang zur Musik, und von jeder kann man sagen: ihre Art „führt nicht von der ‚eigentlichen Musik‘ weg, sondern mitten in sie hinein, zum freieren Stimmgebrauch, zum schwungvolleren Instrumentalspiel, zum tieferen Formverständnis, zu einem leibhaftigeren Musizierstil, denn Musik ist Bewegung“. Das grundlegend Andersartige, was neben der Erlebniskunst, in der wir stehen, Geltung haben will, ist in Musik und Tanz das gleiche: nicht das „Er“ des Einzelmenschen, sondern das sinnerfüllte „Es“, ein allgemein-Bindendes und Jedem-Verständliches will sich darstellen. Kunst will wieder sein „ein demütiger Dienst, ganz getragen vom Gesetz“ (Rilke). Wenn auf diesem Wege Musikwissenschaft, Musikführung, Musikschöpfer und Freizeitbewegung sich finden und die Bereitschaft aller Musikwollenden zu fesseln vermögen, müßte in arbeitsreicher Zukunft die „Ganzheit musischer Erziehung“ keine Utopie sein.
Es ist nicht im Sinne der Hausmusik, Verantwortliche, Spieler und Sänger einzeln aufzuzählen, vor allem da die Vielzahl von Veranstaltungen eine schöne Musikantenfreude in echtem Gemeinschaftsgeist bewiesen. Erhöhte Bedeutung erhielt die Tagung durch die Anwesenheit des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Raabe, der in seinen Ausführungen hauptsächlich auf die Gefahren aufmerksam machte, die der Hausmusik drohen, und Mittel zu ihrer Bekämpfung wies.
Eine Ausstellung von Büchern, Noten und Instrumenten war eine eindrucksvolle Ergänzung des in den drei Tagen Erklungenen. Julius Alf

SCHALLAUFZEICHNUNG IM DEUTSCHEN RUNDFUNK

Der Leiter des akustischen Laboratoriums der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft Dr. Hans Joachim von Braunmühl sprach im Hause des Rundfunks über: „Schallaufzeichnungs-Verfahren des deutschen Rundfunks, Gesichtspunkte für ihre Auswahl und ihre Anwendung“. War der Vortrag eines bekannten Fachmannes über dieses Gebiet schon stofflich interessant, so erhielt er doch seine besondere Note noch dadurch, daß er nicht in der „Nomenklatur des Technikers“ nur an ein sachverständiges Publikum gerichtet war, sondern sich in allgemeinverständlicher, fesselnder Darstellung sozusagen an den interessierten Rundfunkhörer selbst wandte und somit die erhöhte Beachtung auch des Musikers beanspruchen darf.
Der Vortragende schilderte zunächst die vielfältigen Aufgaben des Rundfunktechnikers. Er zeigte, daß fruchtbare Arbeit auf diesem Gebiet nur möglich ist durch dauerndes „Hinhorchen“ zum täglichen lebendigen Rundfunkbetrieb, um auf diese Weise nicht nur den technischen Stand etwa der benutzten Schallaufzeichnungs- und Wieder-Geräte zu kontrollieren, sondern um auch die äußeren Bedingungen festzustellen, denen diese Apparate im täglichen Leben des Rundfunkbetriebes mit seinen etwa 20 Sendestunden

unterworfen sind. Hier kann nicht allein maßgebend sein, welches Gerät im Laboratorium bei sorgfältiger Behandlung die klangtreueste Aufzeichnung oder Wiedergabe erzielt, sondern fast ebenso wichtig ist die Frage nach seiner Betriebssicherheit, der Schwierigkeit in der Bedienung und vor allem, ob das betreffende Gerät den jeweiligen äußeren Anforderungen entspricht, ob es also zum Beispiel in einen fahrbaren Aufnahmewagen eingebaut werden kann, nicht zu groß und nicht zu schwer ist und in seinem Energieverbrauch den dort herrschenden Bedingungen angepaßt werden kann. Ist ein solches Gerät nur etwa von der Industrie entwickelt worden, so wird es im Rundfunk-Laboratorium genauestens auf seine Übertragungseigenschaften geprüft. Die hauptsächlichen Eigenschaften eines solchen Gerätes sind einmal seine Frequenzkurve, das heißt die Empfindlichkeit für Töne verschiedener Höhe, die möglichst gleich sein soll, dann seine nichtlinearen Verzerrungen, die die Fähigkeit eines Gerätes bezeichnen, außer den zu übertragenden Tönen noch Kombinations- und Obertöne zu erregen; diese Verzerrungen müssen soweit unterdrückt werden, daß sie praktisch nicht mehr stören. Endlich ist noch das Störgeräusch zu nennen, besonders bekannt als Nadelgeräusch beim Plattenspieler. Da die Empfindlichkeit des Ohres für verschieden hohe Töne auch verschieden ist, ist es wesentlich zu wissen, in welchem Frequenzgebiet das Störgeräusch liegt. Neben diese Charakteristika tritt dann die bereits besprochene Betriebssicherheit. Eine Reihe weiterer Fragen erhebt sich: Kann man bereits während der Schallaufnahme kontrollieren, ob die gesamte Apparatur zufriedenstellend arbeitet? Wie geht man — für zeitlich längere Aufnahmen — bei Aufnahme und Wiedergabe von einem Schallträger auf den anderen so über, daß die Wiedergabe nicht beeinflußt wird? Kann man (wie beim Film) aus einer Aufnahme beliebige Teile herausschneiden und andere dazusetzen? Wie verhält es sich mit Vervielfältigung, Wiederbenutzbarkeit und Lagerfähigkeit des Schallträgers?

Mit diesen Fragen leitete der Vortragende über zum 2. Teil, in dem er eine Übersicht über die Schallaufzeichnungs- und Wiedergabegeräte gab, die bis jetzt einen für den Rundfunk brauchbaren Stand erreicht haben. Durch Lichtbilder und praktische Vorführungen der besprochenen Apparate erhielt der Zuhörer ein abgerundetes Bild des heutigen Standes dieser Geräte. Die Aufnahme und Wiedergabe von Wachs- und Schallfolien wurde gezeigt, Stahlband-Verfahren und Tonfilm erläutert und schließlich der jüngste Sproß des Stahlband-Verfahrens, das Magnetophon, vorgeführt, bei dem vor allem die weitgehenden Schnittmöglichkeiten des magnetisierten Filmbandes interessierten.

Mit Stolz konnte zum Schluß dieses eindrucksvollen Vortrages festgestellt werden, daß viele ausländische Rundfunk-Gesellschaften die technische Entwicklung des deutschen Rundfunks eifrig verfolgen und seine Ergebnisse zum Teil übernehmen, ein Beweis mehr für die Weltgeltung der deutschen Rundfunktechnik.

Wolfgang Geiseler

Das musikalische Schrifttum

MUSIKAUSGABEN

»DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK«

Seit den in dieser Zeitschrift (1. Heft, April-Mai 1936, S. 14) erschienenen programmatischen Ausführungen über „das Erbe deutscher Musik" liegen nun schon 14 Bände als Leistungen der „Staatlichen Institutes für Deutsche Musikforschung" vor. Diese neue Denkmalsausgabe umfaßt bekanntlich zwei Reihen, die „Reichsdenkmale", in denen die bedeutendsten und epochemachenden Werke deutscher Musik, und die „Landschaftsdenkmale", in denen der bunte Reichtum deutscher landschaftlich begrenzter und bedingter Musikpflege veröffentlicht werden soll. Das Bachgedenkjahr 1935 brachte zwei Bände Werke der Vorfahren J. S. Bachs unter dem Titel „Altbachisches Archiv." Mit dieser Ausgabe sind des Herausgebers Max Schneiders jahrzehntelange Forschungen auf diesem Gebiet gekrönt. Sieben von neun seinerzeit in Schneiders „Thematischem Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach" (Bach-Jahrbuch 4, 1907) noch als verschollen bezeichnete Werke sind nun herausgegeben, ebenso weitere vier seitdem aufgefundene Werke. Der Band

„Motetten und Lieder“ bringt u. a. zwei besonders schöne Stücke, Joh. Michaels Doppelmotette „Herr, ich warte auf Dich“ und Joh. Christoph Bachs Arien „Mit Weisen hebts sich an.“ Köstlich ist im 2. Band Kantaten Joh. Christoph Bachs Hochzeitkantate, deren Text aus Hohen Lied durch Szenenerläuterungen näher erklärt wird. Des jüngsten Sohnes Joh. Sestians, Johann Christian Bachs Op. 11, Sechs Quintette, bringt der 2. Band der Reichsdenkmale.

Größere Bedeutung als diesen Bänden kommt für die Musikwissenschaft der Herausgabe des „Glogauer Liederbuches“ zu (4. Bd.), weil wir hier eines der wichtigsten Denkmäler der älteren deutschen Musik vor uns haben. Bisher hatten wir nur eine schmale Auswahl des Gl. Ldb. in dem Heft der Bärenreiter-Ausgabe vor uns. Diese neue Ausgabe wird mit dazu helfen, daß Denkmalsausgaben keine Philologie bleiben. Die Ausgabetechnik in modernen Schlüsseln und Mensurstrich zwischen den Zeilen anstelle des Taktstriches mit Beibehaltung der rhythmischen Notenwerte schließt sich der bei uns im Gegensatz zum Ausland durch die Ausgaben der Jugendmusikbewegung (seit sie 1923 im Appenzeller Kuhreigen der Ausgabe von Rhaws Bicinia durch Ameln verwendet wurde, nachdem zuerst Rietsch sie in den Acta germanica 1896 bei des Mönch Liedern gebrauchte) eingebürgerten Weise an. Wir dürfen stolz sein, daß bei uns seit dem Kriege durch Singkreis, Collegia musica u. a. Musizierkreis solch älteres deutsches Musikgut wirklich weithin lebendig wurde! Die 65 deutschen Lieder des 1. Teiles des Gl. Ldb. beanspruchen das stärkste Interesse. Es begegnen hier neben Hofweisen Volkslieder, die lange weiterleben und solche, nur durch Textmarken gekennzeichnete und die noch der Identifizierung harren. Großes Interesse beanspruchen auch die Flickquodlibets über „Rosa bella“. Der 2. Band des Gl. Ldb. in dieser Ausgabe bringt lateinische Stücke. Die Ausgabe bringt nur eine Auswahl aus dem Gl. Ldb., während eine Photokopie der ganzen Handschrift im „Staatlichen Institut“ zur Einsichtnahme deponiert wird — ein Verfahren, das bei umfangreichen und Gleichförmiges bringenden Denkmalen auch sonst durchgeführt wird. Die Ausgabe ist musikalisch besorgt durch Heribert Ringmann, textkritisch durch Joseph Klapper.

Die sieben Messen von Ludwig Senfl, herausgegeben von Edwin Löhner und Otto Ursprung bilden den 5. Band der Reichsdenkmale, der gleichzeitig als 1. Band der neuen Gesamtausgabe Senfls erscheint, die gemeinsam vom Institut und der Schweizerischen Musikgesellschaft veranstaltet wird. Die Vollendung der Satztechnik, in der z. B. in der ersten Messe geistlicher und weltlicher (l'homme armé) Cantus firmus in immer neuen Kombinationen durchgeführt wird, ist außerordentlich. Der italienische Einfluß wird bemerkbar in der Häufigkeit homophoner und homorhythmischer Partien, besonders in den tripeltaktigen Schlußteilen.

Telemanns „Pimpinone“ eröffnet als Bd. 6 die Abteilung Oper und Sologesang. Der Herausgeber Th. Werner hat in dieser Zeitschrift (1. Jhg. S. 297 ff.) Sätze des Werkes mit ähnlichen an Pergolesis „Se va padrona“ verglichen: „Telemann geht ohne Umwege auf das Seelische los; er ist Mozarts Wegbereiter...“ Ein Band, der am schnellsten in der Praxis bewährt sein wird!

Die Kunst der Hof- und Feldtrompeter des 16. und 17. Jahrhunderts aus handschriftlichen Trompeterbüchern zweier deutscher Hoftrompeter am dänischen Hof Christian IV. erschließt der 7. Bd., herausgegeben durch Georg Schünemann. Die außerordentliche Gleichförmigkeit dieser zerlegten Dreiklänge hätte wohl eine sehr viel schmälere Auswahl genügen lassen.

Die zweite Reihe der Veröffentlichung „Das Erbe der deutschen Musik“ bilden die Landschaftsdenkmale. Durch diese Art der Auswahl wird ein neues Prinzip der Denkmalsausgabe durchgeführt, in dem nicht nach der epochalen oder Weltgeltung der Meister gefragt wird, sondern die kulturbildende Kraft einer an die Landschaft gebundenen Schule dargetan werden soll. Damit wird in neuartiger Weise der Auswahl beleuchtet werden, in welch überwältigender Reichhaltigkeit allenthalben, wenn auch nach geschichtlich bedingten reicheren und ärmeren Epochen wechselnd, in deutschen Landen die Musik geblüht hat. Es handelt sich dabei keineswegs um „provinzielle“ Kunst, denn so manche Stadt, die heute durch die Entwicklung

von Handel und Verkehr zur Provinzstadt und provinzieller Enge abgesunken ist, hatte eine stolze Stellung, wie im Wirtschaftlichen, so auch in ihrer Musikpflege.

Die bayrischen Denkmale, bisher als II. Folge der „Denkmäler Deutscher Tonkunst", seit 1900 unter der Leitung Adolf Sandbergers in 36 Bänden erschienen, werden nun in den „Landschaftsdenkmalen" in Bd. 1 (37 der alten Publikation) fortgesetzt mit der Veröffentlichung ausgewählter Kirchenmusik von Rupert Ignaz Mayr, bearbeitet von K. G. Fellerer. Sologesänge mit konzertierenden Instrumenten, denen „die Frische und Natürlichkeit der Erfindung und Gestaltung" besonderen Reiz gibt, Chorwerke mit Orchesterbegleitung, „deren Schwerpunkt nach dem Brauch der Zeit im Concertino liegt" und a-cappella-Offertorien im stile antico zeigen Mayr als einen beachtlichen Meister, dessen Werke neben denen der protestantischen Kantatenmeister Norddeutschlands bestehen kann. Mit dem vorliegenden Bande erfährt dieser bisher in der Bewertung zurückgesetzte hochbarocke Stil katholischer Kirchenmusik gerechte Beachtung.

In der Reihe Landschaftsdenkmale werden aber auch die vielen deutschen musikalischen Pflegestätten beleuchtet werden, die bisher vergessen waren. Der Berichterstatter glaubt hier mit einem gewissen Stolz darauf hinweisen zu dürfen, daß er seit bald 10 Jahren auf die Notwendigkeit einer landschaftlich gebundenen Musikforschung und gleichzeitiger Musikpflege hingewiesen hat und in den von ihm herausgegebenen „Denkmälern der Musik in Pommern" in fünf Heften bescheidenen Umfanges, herausgebracht allerdings auch mit bescheidener Unterstützung, schon 1929 den Gedanken landschaftlicher Forschung verwirklicht hat. Der Band 1 der „Landschaftsdenkmale Mecklenburg und Pommerns" bringt „Hochzeitsarien und Kantaten Stettiner Meister nach 1700" von Klingenberg und Rohde, Stücke, die sich neben den besten der Zeit sehen lassen können. „Schleswig-Holstein und Hansestädte" eröffnen ihre Reihe mit einem Band Kirchenkantaten (1—7) von Nicolaus Bruhns, bearbeitet von Fritz Stein. Der mit 31 Jahren 1697 verstorbene Meister hat in Husum, einer blühenden Handelsstadt und Sitz kunstfreudiger schleswiger Herzöge, im Geiste Buxtehudes, seines Lehrers, gewirkt. Aufgefunden oder bekannt sind von ihm nur 4 Orgelwerke und 12 geistliche Konzerte, von denen unser Band sieben enthält. Diese 7 Konzerte spiegeln wirklich den echten, großen und leidenschaftlich empfindenden Ausdrucksmusiker wieder, als welchen ihn der Herausgeber bezeichnet.

Niedersachsen legt einen Band „Musikalischer Lüstgarte" (1622) des Lüneburgers, in Dannenberg tätig gewesenen Joh. Schultz (1582—1653) vor, herausgegeben von Hermann Zenck. Ein sehr unterhaltsamer Band: nach italienischem Vorbild sind hier in steigender Stimmzahl 59 „Motetten, Madrigalien, Fugen, Phantasien, Cantzonen, Paduanen, Intraden, Galliarden, Passametz, Täntze etc." vereinigt. Eigentümlich, wie Schultz zu seinen modischen Kompositionen zu alten Volksliedtexten greift, z. B. „die Brünnlein, die da fließen" als monodisches Bicinium, oder das alte Sommerlied „Herrlich tut mich erfreuen" gar als echtes italienisches Madrigal der Spätzeit in allen dessen Manieren, imaginärer in drei Teilen durchkomponiert. Zweichörigkeit des 6stimmigen Satzes, kleinen Passagia usw. ganz allerliebst.

Auch die instrumentalen Sätze sind interessant und reizvoll.

Kurhessen beginnt seine Veröffentlichungen mit einem Heft „16 Pavanen, Gagliarden und Intraden" des Landgrafen Moritz von Hessen, bearbeitet von Werner Dane, erstem Teil der ausgewählten Werke des Landgrafen (Motetten bot schon Blume im Bärenreiter-Verlag). „Drei mehrchörige Festkonzerte für die freie Reichsstadt Frankfurt a. M." von Johann Andreas Herbst aus den Jahren 1649 bis 1651 werden als erster Band der Veröffentlichungen des Rhein-Main-Gebietes, bearbeitet von Rudolf Gerber, vorgelegt: Imponierende „auf verschiedene Oerter", d. h. auf verschiedenen Emporen in den einzelnen Chören zu musizierende mehrchörige Werke im Stile Gabrielis und Schützens. An der Organisation der neuen Ausgabe ist besonders noch hervorzuheben, daß es gelungen ist, hier auch eine gemeinschaftliche Beteiligung aller der Verleger zu erreichen, die auf dem Gebiete der Neuausgaben alter Musik bereits Leistungen aufzuweisen hatten und daß da-

von abgesehen wurde einen einzelnen Verleger zu bevorzugen. So sind denn die gleichmäßig und gleich schön ausgestatteten oben besprochenen Ausgaben als Arbeiten folgender Verleger zu nennen: Breitkopf & Härtel (Altbachisches Archiv), Verlag Adolf Nagel, Hannover, (Joh. Chr. Bach, Quintette), Henry Litolffs Verlag, Braunschweig (Mayr, Bruhns), Fr. Kistner & C. W. Siegel, Leipzig (Senfl), B. Schotts Söhne, Mainz (Telemann), Bärenreiter-Verlag, Kassel (Glogauer Ldb., Trompeterfanfaren, Herbst, Landgraf v. Hessen, Stettiner Hochzeitsarien, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin (Schultz).

Mit diesen ersten bis jetzt erschienenen Bänden des gewaltigen geplanten Unternehmen „das Erbe Deutscher Musik“ hat das „Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung“ bereits auf einem seiner Aufgabengebiete mit dieser stattlichen Zahl Bände eine außerordentliche Arbeit geleistet! Prof. Dr. Max Seiffert, der Leiter des Institutes, der seit Jahrzehnten den Plan einer straffen Organisation unserer Musikwissenschaft verfolgt, hat unserer Wissenschaft mit der Gründung des Institutes und seinem nun auf allen Gebieten fortschreitenden Ausbau einen so bedeutenden Dienst für die Zukunft geleistet, das wir ihm alle zu tiefstem Dank verpflichtet sind. Möge „das Erbe Deutscher Musik“ und alle weiteren Aufgaben des Institutes erfolgreich weiter betreut werden und weiter gedeihen zum Ruhme deutscher Wissenschaft und deutscher Musik!

Hans Engel

Eine der erfreulichsten Erscheinungen in der Wiederbelebung alter Musik ist die Tatsache, daß seit dem 350jährigen Jubiläumsjahr 1935 Heinrich Schütz in steigendem Maße dem lebendigen Musikleben zurückgewonnen wird. Der Bärenreiter-Verlag in Kassel hat dabei ein starkes Verdienst. Er läßt wiederum geistliche Konzerte erscheinen, nämlich aus den Symphoniae sacrae II: „Iß dein Brot mit Freuden“, „Frohlocket“ und „Hütet euch“, „Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet“ (Bärenreiter-Ausgabe 1087, hrsg. v. Gerber, 1088, Hoffmann, 1086 Gerber), aus dem Werk von 1636/9 „Drei Kleine geistliche Konzerte“ (BA 1089, Hoffmann). Von höchstem Wert erweist sich die Erstausgabe der von H. J. Moser aufgefundenen Motette „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (vor 1628). (BA 985). Eine Neuausgabe der „Sieben Bußpsalmen“ des Andrea Gabrieli von 1583 (BA 921, durch Grusnick) ist eine prächtige Bereicherung der Literatur.

Auch die praktischen Ausgaben von Gesangwerken G. Fr. Händels nehmen zu. Da die kirchlichen und halbkirchlichen Werke Händels wegen der alttestamentarischen Namen aus dem praktischen Musikleben unserer Tage verschwinden, greift man öfter auf weltliche Werke Händels zurück. Im Verlag Wilhelm Zimmermann gibt Kurt Schlenger eine „Kantate für Sopran, Flöte (oder Blockflöte) und Klavier (oder Cembalo) (Violoncello ad libitum)“ heraus. „Nell dolce dell' obblio“ Gedanken an Phyllis („In seligem Vergessen“) und „Vier Kantaten für eine Sopranstimme und Generalbaß mit selbständiger Klavierbegleitung“, bearbeitet von Hermann Müller, mit italienischem Originaltext und deutscher Textfassung von H. J. Moser: 1. E partirai, mia vita?, 2. Lungi dal mio bel nume, 3. Dolce mio ben, 4. Da sete ardent afflitto veröffentlicht der Verlag Kistner & Siegel, — wertvolle Gaben für Sängerinnen und Studierende!

Auch an barocker Instrumentalmusik ist Vielerlei neu herausgekommen. Aus einem bisher so gut wie unbekannten Bezirk, nämlich portugiesischer Musik, veröffentlichte Santiago Kastner, Musikhistoriker und Pianist und Cembalist zu Lissabon, 5 Tentos von P. Manuel Rodrigues Coelho aus den „Flores de Musica“ 1620, für Tasteninstrumente oder Harfe, Canzonen aus der Nähe der Spanier Cabezon und Cabanilles. Das Vorwort empfiehlt für die Wiedergabe auf der Orgel Wahl von Zungenstimmen, unter Angabe der Disposition einer Orgel aus Coelhos Zeit in Evora. (Edition Schott Nr. 2506).

Eine Besonderheit stellt die „Sonata sopra „la Monica““ von Philipp Fr. Böddecker dar (1651), die Seiffert in der Sammlung „Organum“ (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel) herausgab, da der Baß dieses Duo (mit Violine) mit Fagott besetzt ist, der reich diminuiert-variiert wird, und somit dieses Stück (nach Art der Frühzeit, der Triosonate (Cima) mit B.c.-Begleitung) Fagottisten willkommen sein dürfte.

Eine Triosonate aus den „Trattenimenti per Camera", 1703, op. 5, Nr. 3 in G-dur von Giuseppe Jacchini veröffentlicht Upmeyer. G. Ph. Telemann wird uns in immer weiteren Ausgaben seines unerschöpflichen Instrumentalwerkes stets schätzenswerter. Eine „Sinfonia melodica" in C-Dur, eine Suite mit konzerthaftem Einleitungs- und Schlußsatz, Chaconette, und ein „Divertimento" A-Dur mit 6 Scherzi, von denen 2—5 Variationen (Thema in 1 schon variiert), 2. Poco Grave 2/2, 3. Poco vivace 3/4, 4. Allegro di molto, Poloniche Sarras (= Säbel) detto, 5. Lieto (6/8 Siziliano) und 6. eine Musette, darstellen, Werke, die Telemann mit 86 Jahren komponiert hat, erfreuen durch ihre natürliche Musikalität. (Sämtlich: Musikschätze der Vergangenheit, Vokal- und Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H., Berlin-Lichterfelde. Die beiden letzten Werke hrsg. durch Oberdörffer.)

Bedeutender freilich noch ist die „Lustige Suite in C-dur", welche Adolf Hoffmann in einer neuen Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier" (Georg Kallmeyer) herausgibt. „La bouffone" betitelt (ein köstliches, in Oktavsprüngen hin- und herwankendes Rigaudon „les boiteux", die Hinkenden, benannt), ist diese Suite, besonders in der französischen Ouvertüre und der Entrée, wahrhaft große, festliche Musik! In derselben Reihe erschien auch Johann Pezel „Feierliche Musik" (aus „Musica vespertina oder Leipzigische Abendmusiken", 1669) und „Festmusik in B-Dur" von Georg Fr. Händel. Es ist diese Festmusik Ouvertüre und Tänze aus der Oper Alcina (1735). Wenn man diese Ausgabe in ihrer Sauberkeit und Sachlichkeit vergleicht mit einer gleich zu nennenden anderen Händel-Ausgabe, so wird man den Wert der in der jungen Generation geübten Editionstechnik gegenüber einer eigentlich schon längst veralteten romantischen Bearbeitungsmanier nicht hoch genug einzuschätzen wissen. Es ist peinlich zu sagen, daß die hier zu beanstandende Ausgabe von Arnold Schering besorgt wurde. In seiner Sammlung „Perlen alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister" (Verlag C. F. Kahnt), die ihre Meriten hatte, gibt Schering Musik aus dem dramatischen Festspiel „Il pastor fido" unter dem Titel „Mirtillo-Suite" heraus. „Um den italienischen Titel zu vermeiden, wurde zur Bezeichnung der Suite der Name des getreuen Schäfers Mirtillo gewählt" (ist er weniger italienisch?). Die Ouvertüre stammt aus der Serenata „Parnasso in festa", die Suitensätze sind z. T. in Wirklichkeit Arien, Nr. 4 Arie des Mirtillo, dessen Solostimme der Oboe übergeben wurde; Nr. 7, das Duetto, „stammt aus dem der Oper vorangehenden Tanzspiel „Terpsichore" und wird dort von zwei Sopranen gesungen, die in unserer Suite der Oboe und der Solovioline zufallen". „Die Musik ist auch für ein pantomimisches Tanzspiel verwendbar". Schering hat die Stücke noch mit poetischen deutschen Überschriften versehen: „Festlicher Einzug, Scherz und Neckerei. Galante Werbung. Ländlicher Tanz. Schlummerlied. Die Eifersucht. Faunstanz. Aussöhnung. Fröhliches Ende." Die reiche dynamische und Vortragsbezeichnung entspricht diesen poetischen Titeln. Wenn wir demnächst, etwa im Rundfunk, einer Satzfolge Händels begegnen, die diese neckischen Sätze hat, so wissen wir, daß die Musik von Händel, die Poesie von Schering stammt. Musiker und Publikum aber wissen es nicht: sie werden musikalisch, historisch und aesthetisch irregeführt.

Eine höchst wertvolle Bereicherung bedeutet die Neuausgabe der Concerti grossi von Francesco Geminiani, von denen nun drei von op. 2 im „Musikkränzlein" erschienen sind (Kistner & Siegel, Leipzig), Werke von ebensolcher Formvollendung, wie Tiefe der Empfindung, die für nur-musikfreudige Spieler, wie Zeitkenner gleichen Genuß bedeuten. (Ich hatte in meinem „Instrumentalkonzert", 1932, S. 26, nachdrücklich auf sie gewiesen).

„Drei Sonaten" für Flöte (Geige, Oboe) und Generalbaß von Jean Babt. L'Oeillet, dem Belgier aus der Nähe Händels, veröffentlicht W. Hinnenthal. „Drei Sonaten" für Viola da Gamba oder Geige und Generalbaß von Karl Friedrich Abel Jos. Bacher (beide Bärenreiter-Verlag, BA 957 und 1085). Eine „Kleine Sinfonie in F-Dur" für Streicher und nach Belieben mit Bläsern, hrsg. von Hilmar Höckner aus Abels op. 1, Nr. 5, erweist sich als zierlichste, ja etwas dünne Mannheimer Rokokoarbeit, während von den Sonaten die

erste in e-moll wohl durch die Molltonart doch noch barocke Haltung erinnern läßt. Unerschöpflich und vielfältig in seiner Erscheinung ist Carl Phil. Em. Bach. Die „drei Klaviersonaten nach Belieben mit Violine und Violoncello“ zu besetzen, „Zwölf kleine Stücke für zwei Flöten oder Violinen zum Teil mit Klavier“ (Musikschätze, Vieweg, hrsg. von Fr. Oberdörffer) und ein „Trio in E-Dur für 2 Flöten und Klavier“, hrsg. von Kurt Walther (Musik-Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig) geben Zierliches und, im Adagio der Triosonate, trotz Verschnörkelung Leidenschaftlicher zugleich.

Ein bei aller Beschränktheit höchst geistvolles „Konzert in C-dur“ für Cembalo des Wieners Georg Christoph Wagenseil gibt W. Upmeyer heraus. Freilich, man wird dem im Vorwort zitierten Deutungsversuche von Schering, der in Trillern des Adagios „eine schwiegene Andeutung des Nachtigallenschlages erkennen“ will (damals, 1905, allerdings noch ohne Angabe einer Textstelle aus einer Dichtung) doch nicht recht folgen wollen. Prächtig dieses zart-galante Adagio, dem der flache Unterhaltungston des Schlußsatzes nicht stand hält. „Klaviermusik um Friedrich den Großen“ betiteln sich zwei Hefte der Reihe „Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jh.“ (herausgegeben von Hans Fischer und Fritz Oberdörffer, Chr. Fr. Vieweg, Bd. 8 und 9. Die genannten „Drei Klaviersonaten“ bilden Bd. 7 der Reihe), die Hans Fischer ediert hat, und die außer von C. Ph. E. Bach, Graun, Kirnberger, Marpurg auch von kleineren Musiker dieses Berliner Kreises allerhand Niedlichkeiten bringt, teils aus handschriftlichen Quellen, teils aus den Berliner Drucksammlungen, wie Marpurgs Raccolta und dem Musikalischen Mancherley. Unterhaltungsmusik in Sanssouci! Längere Besprechung erforderten eigentlich die beiden Haydn-Erstausgaben: „Drei Divertimenti“ und „Eine Abendmusik“, die Arthur Egidi „nach einer Kopie von unbekannter Hand auf der Berliner Staatsbibliothek unter Mus. ms. 10/045 herausgibt (wie das vorherige Werk bei Vieweg, Musikschätze). Die Abendmusik (Cassatio in Es für Streichorchester und 2 Hörner in Es) ist ein besonders wertvolles hübsches Stück.

Hans Engel

BÜCHER

Ewald Jammers, Die Barockmusik und ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Rhythmus (in: Festschrift Martin Bollert, Dresden 1936, Verlag Wolfgang Jeß, S. 255—278).

Unabhängig von Hugo Riemann und den von seinen Schülern entwickelten Theorien und Erkenntnissen begründet der Verfasser den historischen Charakter jeglicher Rhythmus-Betrachtung. Ausgehend von einer originellen Deutung der gregorianischen Rhythmik — die, wie wir hinzufügen möchten, in der gegenwärtigen Diskussion um das „Deutsche“ in der Gregorianik besonders willkommen ist — streift Jammers die Verhältnisse der folgenden Epochen, um dann eingehender Renaissance und Barock einander gegenüberzustellen. Während in der Rhythmik der Renaissancemusik „die Zeit geordnet ist — nicht durch die Melodie selber, sondern gewissermaßen vorher durch eine höhere Macht“ und sie daher keine Schwerpunkte kennt, ist der Barockmusik, wie anscheinend auch der der Gotik, eine solche Vor- oder wohl auch Unterordnung fremd und zwar trotz des Durchbruches der vier- und achttaktigen Tanzsatzperiode. Es ist der gleiche Wandel in der Zeitanschauung, der Philosophie und Naturforschung des Barock kennzeichnet. Von diesem Kerngedanken aus kommt Jammers zu einem neuen Verständnis des vom Willen her gestalteten Rhythmus in der Barockmusik: „Die Ordnung der Zeit erfolgt vom Menschen aus.“ Der Aufsatz schließt mit einigen skeptischen Bemerkungen, die sich aus diesen Überlegungen, wie der Verfasser meint, für jegliche Wiederbelebung älterer Musik ergeben; aber müssen wir wirklich „dieselbe Zeitanschauung, dieselbe Lebenseinstellung“ wie irgendeine historische Epoche besitzen, um ihre Musik reproduzieren zu können?

Walter Gerstenberg

E. Michel: Akustik und Schallschutz im Hochbau, Sammlung Göschen, Verlag Walter de Gruyter.

Das vorliegende Bändchen wendet sich bescheidenerweise nur an den Architekten, dem es für alle vorkommenden Fälle, in denen akustische Probleme zu behandeln sind, beratend und anregend zur Seite stehen will. Der Leserkreis sollte aber erheblich größer sein. Denn da hier

auf leichtfaßlicher Grundlage ein Werk entstanden ist, das eine systematische Einführung in die gesamte Raum- und Baukustik bietet, kann man auch jedem Musiker nur empfehlen, sich mit dem Inhalt vertraut zu machen. Gerade er spürt ja heute die Folgen einer einseitigen Berufsausbildung, die — aus mannigfaltigen Gründen — eben nur auf die Musik selbst und ihre künstlerischen Randgebiete beschränkt war. Daß daher ein verhältnismäßig junger Wissenszweig wie die Akustik den meisten Musikern wenig vertraut ist, läßt sich zwar verstehen, aber deshalb doch nicht billigen. Abgesehen von der heute für keinen Musiker mehr entbehrlichen Elektroakustik — man denke nur an Rundfunk, Tonfilm, Schallplatte — gibt es gerade in der Raum- und Baukustik unzählige Probleme, die für Kapellmeister, Sänger und Instrumentalisten gleichmäßig wichtig sind. Dieser Zweig der Akustik gibt heute auf alle Fragen praktisch so genaue Auskünfte, daß eigentlich kein Musiker mehr allgemeine Redensarten führen sollte wie: „Der Ton klingt voll, sitzt falsch, schwebt im Raum“ und ähnliche.

Dem musikalischen Leser ohne naturwissenschaftliche Vorbildung wird die knappe und klare Form des Büchleins gefallen. Auf mathematische Ableitungen wird ganz verzichtet, und der Leser hat so die Möglichkeit, in kürzester Zeit in die ihn interessierenden Fragen eingeführt zu werden. Zahlreiche Zeichnungen, Abbildungen und Kurven im Text erleichtern das Verständnis. Wesentlich sind die praktischen Vorschläge des Verfassers, wie man schlechten akustischen Verhältnissen abhelfen kann, die sich ebenso auf Freilichtanlagen beziehen wie auf Kircheninnenräume, Konzertsäle, mittlere Wohnzimmer usw. Das Buch ist deshalb nicht nur dem Architekten, für den es eigentlich geschrieben ist, sondern ebenso dem Musiker zu empfehlen.

Wolfgang Geiseler

Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. Die Volkslieder der Sudetendeutschen. Ein Hauptwerk der Volksliedkunde in 8 Lieferungen. Ausführlicher Subskriptionsaufruf mit Liedbeispielen. 6 Seiten.
2. Gustav Fock: Arp Schnitger und seine Schule. Die lang erwartete Biographie Schnitgers, in dessen Werken die klassische Orgelbaukunst ihre Vollendung gefunden hat. Einladung zur Subskription. 6 Seiten.

Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg

1. Zur Feier- und Freizeitgestaltung. Wertvolle Hilfsmittel bei nationalen Festen, Kameradschaftsveranstaltungen, Betriebsappellen. Deutsche Spiele, Volkstanzsammlungen und Liederbücher. 16 Seiten.

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

1. Die Musikkameradschaft. Blasmusik für Feier und Unterhaltung herausgegeben von Otto Sommer (Norbert von Hannenheim, Helmuth Jörns, Franz König, Alfred von Beckerath, Hans Uldall). 4 Seiten.
2. Hans Sommer. Werkverzeichnis, Lieder und Gesänge / Nachlese, Lieder aus dem Nachlaß. 4 Seiten.

B. Schotts Söhne, Mainz

1. Neue Werke für Chor. Oratorien, Kantaten, Motetten, Choralsätze und Gesänge mit Begleitung und a cappella nebst einem Anhang ausgewählter Orgel-Musik. 12 Seiten.
2. Werke für Orgel und Harmonium (Orgel allein, Violine und Orgel, Violoncello und Orgel, Gesang mit Orgel, Orgel und Orchester. 8 Seiten.

Philipp Reclam jun., Leipzig

1. Musik und Musiker. Musikgeschichtliche und -theoretische Schriften, Musiker-Romane und -Erzählungen, Noten-Sammelbände, Reclams Rundfunk-Bibliothek, Liederbücher. 32 Seiten.

Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde

1. Neue Kantaten, Chöre und Lieder (von Kurt Brüggemann, Paul Höffer, Karl Schüler, Hermann Simon u. a.). 6 Seiten.
2. Rudolf Bode / Liederwerk. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung zu Gedichten von Eichendorff, Gottfr. Keller, Goethe, Storm, Novalis. 4 Kriegslieder. Werk- des Komponisten.
verzeichnis mit Pressestimmen und Bildnis des Komponisten. 6 Seiten.

Hochschule und Konservatorium

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK ZU BERLIN

Auch im letzten Monat des Semesters machte uns die Staatliche akademische Hochschule für Musik Berlin in einer Reihe von Vortragsabenden mit einem tüchtigen Künstlernachwuchs bekannt.

In Helmut Roloffs Wiedergabe der Sonate h-moll von Franz Liszt trat das Dämonische, das dieses Werk durchzieht, gegenüber dem Virtuosen zurück. So gelangen diesem tüchtigen Pianisten auch die festgefügten, in sich geschlossenen Partien besser als die mehr rhapsodisch gehaltenen, in denen die Pausen als spannendes Element eine besondere Rolle spielen. Veronika Penser verstand es, die „Lieder und Gesänge des Todes" von Modest Mussorgski packend zu gestalten. Sie könnte eine erfolgreiche Balladensängerin werden. Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung" wurden von Marianne Neubert technisch ebenso gut bewältigt wie in der Charakteristik der einzelnen Bilder getroffen. In der Sonate A-dur für Violine und Klavier zeigte Tilly Eckardt saubere Technik und schöne Tongebung. Als sicherer Begleiter gab Rolf Kniepe r dem Klavier die gleichwertige Stellung, die ihm in diesem Werk gebührt. In seinen Händen lag auch die vortreffliche Begleitung der Mussorgski-Lieder.

Das Kammerorchester spielte unter verschiedenen Dirigenten. Während in der Sinfonia B-dur von Joh. Christ. Bach unter der Leitung von Joan Delu das Herausstellen der gegensätzlichen Themen noch nicht restlos gelang, vermißte man im Konzert für Flöte von Johann Joachim Quantz — Erwin Röhl spielte das Solo mit Geschmack — bei Hans-Eberhard Schulze noch eine gewisse Sicherheit der Führung, Mängel, die sich im Laufe der Zeit durch die Praxis von selbst beheben. Die Leitung des Klavierkonzertes D-dur von Mozart hatte Hermann Schmidt, der seine Aufgabe mit Sicherheit und Umsicht löste. Den solistischen Teil bestritt der erst dreizehnjährige Wenzislaff Jankoff mit erstaunlicher Fertigkeit und Unbefangenheit. Es ist im allgemeinen mißlich, in solchen Fällen Prognosen zu stellen. Wenn sich aber die Musikalität dieses Jungen zu dem natürlichen Empfinden entwickelt, wie es seinem Bruder Lubomir eigen ist, dessen Geigenspiel in der Musikwoche so angenehm auffiel, so werden wir auch auf ihn berechtigte Hoffnungen setzen können. Hörte man doch schon Stellen, die jedem Pianisten von Rang Ehre gemacht hätten!

Ein Abend der Kammermusikklasse Prof. Eta Harich-Schneider war Werken von Joh. Seb. Bach gewidmet. Auf dem Programm standen das Konzert E-dur für Cembalo, die Sonate A-dur für Violine und obligates Cembalo, die Sonate G-dur für 2 Violinen und Continuo und das Konzert für Flöte, Violine und Cembalo (gespielt von Hans Ulrich Niggemann, Ulrich Grehling und Prof. Eta Harich-Schneider), die mit der solistisch besetzten Begleitung noch wirkungsvoller herauskam als seinerzeit in der Musikwoche, als die Begleitung chorisch besetzt war. In Gerhard Hegner lernte man einen sicheren Cembalisten und Generalbaßspieler kennen, gut unterstützt von Eberhard Finke (Cello), der ein ausgeprägtes rhythmisches Gefühl besitzt. Gertrud Vandewart und Heinz Petersen zeigten ein gediegenes solistisches Können, das im begleitenden Streichquartett durch Rudolf Spindler (Viola) glücklich ergänzt wurde.

Mit einer pianistisch guten Wiedergabe von César Francks Prélude, Choral und Fugue eröffnete Eva Maria Kaiser einen Abend, der neben den Romanzen op. 28 von Robert Schumann — von Erika Schmidt-Schmiedebach mehr pathetisch als leidenschaftlich wiedergegeben — einige „Schlichte Weisen" aus op. 76 und die Violoncell-Sonate op. 116 von Max Reger brachte. Erika Weber, von Werner Wolfram Becker dezent begleitet, traf den schlichten Ton dieser Reger-Lieder recht schön. Fritz Maar löste seine schwierige Aufgabe mit Geschick. Der schon oft bewährte Rolf Kniepe r bewies auch hier sein starkes Einfühlungsvermögen als Begleiter.

Die Dirigentenklasse Prof. Clemens Schmalstich erfreute uns mit einem umfangreichen Programm. In Willi Niepolt und Heinz Zeebe stellten sich zwei recht temperamentvolle

Theaterkapellmeister vor, die mit ihrem Schwung ihre Zuhörer mitzureißen verstanden. Der letzte Teil dieses Abends brachte das Terzett nebst der Schlußszene aus dem „Rosenkavalier" von Richard Strauß unter der sicheren Stabführung von Dr. Franz von Glasenapp und zwei Stücke aus der Oper „Beatrice" von Clemens Schmalstich unter der Leitung des Komponisten, dem nicht nur für seine Leistungen als Dirigent und Komponist, sondern gerade auch als Lehrer herzlicher Beifall zuteil wurde. Besonderer Erwähnung getan sei unter den durchweg guten gesanglichen Leistungen der Opernschule der klaren und schönen Stimme Richard Güthers.

In dem letzten Vortragsabend lernten wir den schon genannten Rolf Knieper mit der Sonate op. 101 von Beethoven und den Variationen op. 9 von Brahms zwar als einen tüchtigen und sicheren Solisten kennen, glauben aber, daß er dank seines äußerst feinen Einfühlungsvermögens als Begleiter sein Bestes gibt. Elisabeth Wilde sang mit klarer Stimme zwei Koloraturarien von Mozart und zwei Lieder von Strauß. Hermann Schmidt erwies sich dabei als geschmackvoller Begleiter. Auch Werner Wolfram Becker, den wir bisher nur im Zusammenspiel gehört hatten, holte sich mit dem Vortrag der fis-moll Sonate op. 2 von Brahms einen schönen Erfolg. Man hat den Eindruck, daß dieser tüchtige Pianist bei Mäßigung seines Temperaments noch besseres zu leisten vermag.

Mit Spannung erwartete man die konzertmäßige Aufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike" nach der Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762, in der Übersetzung und Bearbeitung von Hermann Abert. Ohne Zweifel tritt erst in dieser Urgestalt der reformatorische Wille Glucks und seines Textdichters Calsabigi deutlich zutage, der in der Pariser Fassung von 1774 durch das Einfügen von Bravourarien und auch in der Bearbeitung von Hector Berlioz in ihrer Verquickung beider Fassungen verschleiert ist. Als Mangel wird man es empfinden, daß man während des ganzen Abends nur Frauenstimmen solistisch zu hören bekommt. Der Kontrast zwischen Sopran und Alt ist nicht so groß, daß er einen wirksamen Farbenwechsel bedeutet. Da eine Altstimme die sicher viel kräftigere und herbere Stimme eines Kastraten nicht zu ersetzen vermag, liegt es nahe, aus Gründen des künstlerischen Gegensatzes den Orpheus von einem Bariton singen zu lassen, zumal die Stimmlage dieser Partie dieser Stimmgattung mehr entspricht als der des Tenors, auf den man vielleicht in Anlehnung an die Pariser Fassung zurückzugreifen geneigt wäre. (Die Höhe geht nicht über e hinaus, die Tiefe steigt in der ersten Arie bis zum a hinab. Sonst bildet c die untere Grenze. Die durchschnittliche Höhe bewegt sich zwischen es und e). Dies zur Anregung; denn das dankenswerte Experiment der Hochschule brachte den Beweis, daß diese erste Fassung in konzertmäßiger Aufführung durchaus wirkungsvoll ist. — Das Schlußballet bleibt allerdings ein Problem. — Soll man es streichen? Vielleicht besser kürzen? — Ein noch genaueres Abwägen der Tempi und Herausarbeiten der Kontraste sowie die vorgeschlagene Änderung würden zweifellos die Wirkung dieses reformatorischen Werkes erhöhen.

Dr. Herbert Breyer leitete die Aufführung mit Geschick, für deren gutes Gelingen sich Carola Goerlich (Orpheus), Elsa Giersch (Eurydike), Elisabeth Wilde (Amor), die Opernchorschule und das Landesorchester Berlin mit Fritz Kohlhase und Gerhard Hegner an den Cembali eingesetzt hatten.

Werner Freytag

Die Meinung des Lesers

»MITTLER ZWISCHEN MUSIK UND VOLK«

Was im letzten Heft der „Deutschen Musikkultur" unter diesem Stichwort gesagt wurde, ist ein wesentlicher Beitrag zur Erneuerung des deutschen Musikalienhandels, und zwar einer dringend nötigen Erneuerung, durch die der Einzelhändler selbst, aber auch der Verleger zu einer gesünderen und wirtschaftlicheren Arbeitsweise gelangen würde.

Das Gesamtfeld musikalischer Betätigung reicht von der Mundharmonika bis zum Konzertflügel, vom Mandolinen-Solo bis zur IX. Symphonie. Nun stellt aber in ungezählten Fällen ein siebzehn-

jähriges Mädchen in einem etwa 10 Quadratmeter großen Lädchen den „Mittler" dar zwischen Musik und Volk und verwaltet schlecht und recht die musikalischen Kulturgüter der Nation. Wenn das in kleinen Orten geschieht, so ist nichts dagegen zu sagen, weil es da augenblicklich wirklich kaum abzustellen ist. Trifft man aber das Gleiche in größeren Städten, dann fragt man sich unwillkürlich, ob es hier denn auch so sein müßte und darüber hinaus, ob die stattliche Reihe von Firmen sinnvoll ist, die zwar alles bieten, aber nur Weniges durchgestaltet haben und verantwortungsvoll verwalten.

Es müßte eine Aufteilung der Arbeitsgebiete erfolgen, eine von der Sache selbst gegebene Spezialisierung, wie wir sie beim Arzt längst gewohnt sind und nicht missen möchten. Der Musikfreund müßte wissen: in diesem Laden bekomme ich für meine Bedürfnisse die richtige Beratung und Auskunft; hier finde ich, was nun gerade ich brauche und suche. Wie aber soll sich der Kunde beraten lassen von einem Musikalienhändler, bei dem er das Gefühl hat: der ist zwar sachlich-fachlich geschult, aber er hat menschlich nicht das geringste Verhältnis zu dem Teilgebiet, das mir wichtig ist? Darüber besteht doch kein Zweifel, daß fast alle Musikfreunde, also die Kunden des Musikalienhändlers, nur an einem bestimmten kleineren oder größeren Ausschnitt der Gesamtmusik interessiert sind. Zum Beispiel haben Mundharmonika- und Ziehharmonika-Spieler im allgemeinen kein Interesse an klassischer Hausmusik, Kammermusiker hingegen kein Interesse an Mandolinien- und Zithermusik. Sollen wir nun im Musikalienhändler den Berater sehen, dann darf er nicht nur ein kaufmännisches Verhältnis zur Musik oder zu den Instrumenten haben, sondern muß selbst mit den Dingen innerlich leben, die er äußerlich Anderen nahebringt. So ist es doch auch längst für den Stand des Buchhändlers anerkannt und durchgeführt.

Wenn ich als Laie drei persönliche Wünsche an den Mittler zwischen Musik und Volk aussprechen darf, dann sind es folgende:

1. Der Mittler muß wirklich Bescheid wissen. Zum Beispiel: Obwohl ich in einer Stadt von etwa 200000 Einwohnern lebe und persönlich bescheidene Bedürfnisse habe, ist hier keine Musikalienhandlung zu finden, in der man wirklich Bescheid weiß und eine umfassende Auswahl der für meine Verhältnisse — ich selbst spiele Geige, meine Frau Klavier und Cembalo — geeignete Hausmusik vorlegen kann.

2. Wir brauchen einen Mittler, der selbst musiziert, der sogar möglichst auf mehreren Instrumenten so viel Erfahrung hat, daß er in der Lage ist, selbst zum gemeinsamen hausmusikalischen Spiel zusammenzuführen. Er muß eben persönlich in der Musik stehen und selber mittun können!

3. Der Mittler müßte möglichst — wie es auch in dem bereits erwähnten Beitrag in der „Deutschen Musikkultur" ausgesprochen wurde — einen Raum besitzen, in dem auch ein etwas größerer Kreis musizieren kann, in dem es also möglich ist, auszuprobieren, wie bestimmte Stücke sind und wirken.

Der Musikalienhändler steht mehr als irgendein anderer Kaufmann vor der Notwendigkeit, seiner Firma ein eigenes Gesicht zu geben, ein Gesicht, das seinem Wesen angemessen ist. Nur dann kann er kreisbildend wirken und die große kulturelle Aufgabe, die ihm gestellt ist, erfüllen. Im Augenblick ist der Musikalienhandel aber noch weithin durch die schon mit dem Weltkrieg beginnende und dann anhaltende wirtschaftliche Notzeit beeinflußt und niedergehalten. Neben der fachlichen Ausbildung fehlt meist die musikalische. Über das Fachlich-Kaufmännische und Musikalische hinaus ist aber eine bestimmte Gesinnung nötig: nur wenn er sich in einer Aufgabe stehend erlebt, kann der Musikalienhändler Mittler zwischen Musik und Volk sein. So wenig wie ein Buchhändler, der nur Rundfunk hört, aber keine Bücher liest, ein wirklicher Buchhändler ist, so wenig kann ein Musikalienhändler, der nur Schallplatten auflegen, aber nicht selbst musizieren kann, seinen Dienst als Mittler erfüllen.

Auf allen Gebieten ist schöpferische Eigenbetätigung die Wurzel jeder Weiterentwicklung. Auf dem Gebiet der Musik ist die schöpferische Betätigung geradezu die Wiederentdeckung unserer Generation, die im Volkslied, im Choral und in der Hausmusik die unverrückbaren Grundlagen deutscher Musik sieht, in der Überzeugung, daß jede Generation durch diese Schule hindurchgehen muß, um sich von dem zeitlosen Erbe deutscher Kunst ausrichten und formen zu lassen. Die Aufgabe des Musikalienhändlers ist in die-

sem Zusammenhang von großer Bedeutung. Möchten diese Anregungen beitragen, daß der Musikalienhandel, gleich dem Buchhandel, sich den Verhältnissen und Anforderungen der Zeit entsprechend erneuert!

ERKLÄRUNG

Unter dem Titel „Volksmusik-Industrie" ist in dieser Zeitschrift im Februar-Märzheft 1938 ein von mir verfaßter Aufsatz erschienen, in dem ich Vorwürfe beleidigenden Inhalts gegen die Firma Matth. Hohner A. G. in Trossingen sowie gegen einen Musikinstrumentenhändler gerichtet habe, der Instrumente der Firma Matth. Hohner A. G. vertreibt, in dem ich ihnen eine geradezu „verblüffende Verantwortungslosigkeit" und „geradezu jüdische Geschäftigkeit" vorgeworfen habe. Von dem Musikinstrumentenhändler habe ich des weiteren behauptet, daß er einem Kunden eine für ihn zu kleine Handharmonika verkauft habe, „weil dieses Instrument 30.— RM teurer war als dasselbe mit größerer Mensur". Diese Angriffe nehme ich zurück.

Hans-Eberhard Schulze

Kurzberichte Nachrichten

Deutsches Singen in Prag

Wenngleich sich die Prager Singschar selten vor der Öffentlichkeit zeigen kann, so wirkt sie doch in anderer Weise auf die Gesamtheit ein. Die jungen Lehrer und Lehrerinnen tragen das alte und wertvolle neue Liedgut hinaus ins deutsche Land und geben es den Kindern und gleichgesinnten Erwachsenen weiter und die anderen Singgemeindler handeln ebenso. Rasch sind die Folgen dieses Wirkens nicht sichtbar, aber es ist besser, sie stellen sich langsam und sicher und ohne Gerede ein als sie ständen nur auf dem Papier und wären in Wirklichkeit nicht vorhanden.—Selbstredend wird auch Instrumentalmusik getrieben, aber das tritt vor dem Singen doch ziemlich in in den Hintergrund.

Ziemlich jeden Sonntag findet eine Fahrt statt. Mit dem deutschen Singen in der ganz tschechischen Umgebung Prags muß man ja etwas vorsichtig sein, stören doch schon weiße Strümpfe und Socken und kurze Hosen und Dirndlkleider das überspitzte Nationalgefühl der tschechischen Staatsnation. Aber auf einem abgelegenen Wiesenhang und am Waldrand und auf der Landstraße ließen wir unsere schönen Lieder erklingen und gar mancher Tscheche mag sich in seinem slavischen Herzen aufs tiefste getroffen gefühlt haben, wenn er im Herzen Böhmens unsere Volkstänze auf einer weiten Wiese sah.

Es ist kein Zufall, daß bei unseren jungen Deutschen das Volkstumsgefühl gerade in Prag stärker erwacht als in der deutschen Heimat. In Prag kann man sich ein lautes deutsches Gehaben weniger gestatten, aber den gegen das Deutschtum ausgeübten Druck empfindet man umso mehr. Diese Verhältnisse bringen es mit sich, daß sich der junge Volksdeutsche mehr als anderswo auf die Kräfte im eigenen Innern besinnt und das Verlangen empfindet, diese zu pflegen und zu stärken. Ein solcher Besitz ist unverlierbar. Ich kenne genug junge Deutsche, die als Streudeutsche ins breite tschechische Land verschlagen wurden und dort in ihrem inselhaften Dasein in gänzlich andersgearteter Umgebung ständig neue Kraft aus dem unerschöpflichen Brunnen des deutschen Liedes schöpfen.

(Aus einem Prager Brief)

Internationale Handwerks-Ausstellung

Auf dieser Schau, die in sämtlichen alten und einigen eigens für diesen Zweck neu errichteten Hallen des Messegeländes am Kaiserdamm in Berlin stattfand, war das Instrumentenmacherhandwerk recht vielseitig vertreten. Mehrere Staaten hatten ihre einschlägigen Erzeugnisse ausgestellt. Besonders reich war naturgemäß die sudetendeutsche Industrie in den Ständen der Tschechoslowakei vertreten. Auch Polen hatte neben einigen historischen Stücken — so einer interessanten Violine des berühmten Marcin Groblicz (Krakau 1618) und einer volkstümlichen Drehleier besonderer Bauart — Erzeugnisse der verschiedenen Sachgruppen ausgestellt. Die eigenwilligen Kopfformen der Instrumente eines Warschauer Meisters bildeten einen Beitrag zu der Frage, ob man von den überkommenen Formen ohne Not abgehen könne und solle. Italien hatte, auf seine berühmte Vergangenheit hin-

weisend, eine Auswahl von Stradivari-Reliquien — Handwerkszeug, Schablonen und Risse — des Museo Civico in Cremona neben einigen, z. T. in deutschem Besitz befindlichen Stradivari-Instrumenten beigesteuert und ließ einen Geigenbauer arbeiten. Einen Flügel in bei uns ungewohnter, aber doch recht geschmackvoller äußerer Ausstattung und Formgebung sah man in der schwedischen Ausstellung. Der deutsche Instrumentenbau war mit Erzeugnissen aller Fachgruppen — nur der Orgelbau fehlte — vertreten. Leider waren die Instrumente nur allzu verstreut untergebracht. So mag wohl vielen Freunden des Geigenbauhandwerks die sehr sauber gearbeitete Violine — mit schönen Einlagen in altitalienischem Geschmack — eines Berliner Meisters im Durchgang zu Halle 1/2 entgangen sein. Dafür fand die Geigenbauerwerkstatt eines Mittenwalders, der in einer der Werkstätten-Hallen vor den Augen der Besucher arbeitete, viel Beachtung. Ein geschmackvoll ausgestattetes Musikzimmer enthielt — merkwürdigerweise, aber doch wohl nicht symptomatisch — nur historische Instrumente. Besonderem Interesse begegneten auch die Vitrinen des Staatl. Musikinstrumentenmuseums in der „Historischen Schau". 25 nach dem Gesichtspunkt möglichster Abwechslung in Form und Material ausgewählte Instrumente ließen das alte Musikinstrumentenmacher-Handwerk neben den in der Nachbarschaft vertretenen Kunsthandwerken würdig bestehen. Vielleicht hatte gerade diese Ausstellung, die einige hervorragende Stücke feinster Arbeit und größter Seltenheit enthielt, nebenher den Erfolg, auch einmal einen größeren Besucherkreis auf dieses reizvolle Spezialgebiet des Kunsthandwerks hingewiesen zu haben. Albrecht Ganse

Musikhistorisches Museum Neupert in Nürnberg

Anfang dieses Jahres konnte die Leitung des Museums Neupert mit einer neuen wertvollen Bereicherung des Museums vor die Öffentlichkeit treten. Im Zwischengeschoß der alten Waage in der Winklerstraße wurde ein neuer Raum geschaffen, der kostbares Museumsgut enthält. Der mit wenig Mitteln sehr stimmungsvoll gestaltete Raum ist der berühmten Instrumentenbauerfamilie Stein-Streicher gewidmet und enthält sechs wertvolle Hammerflügel. In diesem neuen Raum nun bietet sich, wie in keinem anderen Museum, die Gelegenheit, die Klangeigenart der Entwicklungsstufen des Klavieres und zwar hier die der Klassik — also der Zeit Mozarts und Beethovens — an außerordentlich wertvollen Originalinstrumenten zu studieren, die zu ihrer Zeit als unübertroffen galten.

Als Vater der Familie Stein gilt Johann Andreas in Augsburg — geboren 1728 —, der bei dem berühmten Silbermann in Straßburg den Klavierbau lernte. Steins Flügel errangen bald europäischen Ruf. Sein besonderes Verdienst war, daß er die von Silbermann zuerst angewandte „deutsche" Mechanik erst richtig lebensfähig machte, indem er wichtige Mechanikglieder hinzufügte. Der Stein-Flügel des Musikhistorischen Museums Neupert aus dem Jahre 1785 zeigt uns diese Mechanik. Wir bewundern an dem Flügel auch den vollen und dabei doch so klaren Klang und begreifen, daß Mozart von Steins Flügeln ganz besonders entzückt war. — Jetzt folgen zwei Flügel von Nanette Streicher, der Tochter Steins. Nannette, die besondere Liebe und Begabung für den Klavierbau zeigte, war zu Lebzeiten ihres Vaters dessen Gehilfin und übernahm nach seinem Tode das Geschäft, das sie zuerst weiterleitete. Nachdem sie dann im Jahre 1793 den berühmten Pianisten und Freund Schillers Andreas Streicher geheiratet hatte, zog sie nach Wien und gründete dort die Firma Geschwister Stein. Der Flügel Nannettes aus dem Jahre 1814 hat eine Reihe der damals beliebten Veränderungen, u. a. eine mit Kalbfell überzogene, in einen Resonanzbodenausschnitt eingebaute Pauke. Heute lächeln wir über dergleichen Dinge, damals aber waren sie — wohl in Erinnerung an die Türkenzeit — eine Modesache und weit verbreitet. — Der zweite Flügel, erbaut im Jahre 1820, darf wohl als einer der besterhaltenen der Beethovenzeit gelten; er überrascht durch seinen prachtvollen Klang.

Die Originalfassung des Händelschen Messias

die bisher nur in der Gesamtausgabe der Händelschen Werke zugänglich war und in der Praxis vielfach noch immer der überholten Mozart-

schen Bearbeitung weichen mußte, wird demnächst in einer Urtextausgabe zum praktischen Gebrauch eingerichtet erscheinen. Sie ist zu diesem Zwecke von Arnold Schering einer erneuten kritischen Revision unterzogen worden und wird in dieser Gestalt einem lange gehegten Wunsche aller Chorleiter entsprechen.

Tag der Hausmusik 1938

Die sinnvolle Begehung des Tages der Hausmusik 1938 wurde auch in diesem Jahre durch den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung den Schulbehörden zur Pflicht gemacht.

Die Reichsmusiktage der Hitlerjugend

die in der Zeit vom 13.—16. Oktober in Leipzig stattfinden sollten, sind, ebenso wie das vorausgehende Musikschulungslager wegen des großen geschichtlichen Geschehens dieser Tage verschoben worden. Das Reichsmusikschulungslager wird nunmehr vom 19.—25. Januar 1939, die Reichsmusiktage vom 26.—29. Januar 1939 durchgeführt werden.

Zu unserem Bilde

Das in Privatbesitz befindliche Original — ein unbezeichnetes Ölgemälde von der Größe 37×29 cm — wird von der Mehrzahl der Fachleute für eine Bolognesische Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts gehalten (nach Mitteilung von A. Deiker in Braunfels). Der besondere malerische Reiz des Bildes liegt in seiner Farbigkeit, auf deren Wiedergabe hier verzichtet werden mußte.

Eine in idealer Landschaft thronende hoheitsvolle Frau lauscht in stiller, gesammelter Hingabe den Tönen, die zwei geflügelte Knäblein zu ihren Füßen erklingen lassen, während sie ihr eigenes Instrument ruhen läßt und zärtlich das Händchen des einen Spielers berührt. Die beherrschende Gebärde der sich lauschend Neigenden, das Rührend-Kindliche der musizierenden Putten, die lieblich-feierliche Stimmung des Ganzen spricht unsre Empfindung unmittelbar an: man erfaßt nicht nur die Tatsache, daß hier „die Musik" verherrlicht wird, sondern man spürt etwas von dem lebendigen Hauch jener besonderen Wesensart von „Musik", der die Huldigung gilt. Eine genauere Sinndeutung über diesen Eindruck hinaus ist jedoch kaum möglich. Rätselhaft bleibt die Inschrift, von der man bestimmteren Aufschluß über die dargestellte (mythologische oder rein allegorische?) weibliche Gestalt erwartet. „Parthenice" besagt nichts als die Jungfrau, weist aber immerhin auf hellenische Vorstellungen hin. Am nächsten liegt noch, in dieser „Jungfrau" schlechthin die Schirmherrin des klassischen Attika und Stadtgöttin Athens, Zeus' Tochter Pallas Athene zu sehen, die als kluge Lenkerin städtischer Kulturentfaltung und Vorsteherin der Künste berufen schien, auch als besondere Liebhaberin der Musik dargestellt zu werden. Die abgebildeten Instrumente haben keine Beziehung zur geschichtlichen Wirklichkeit des 16. Jahrhunderts. Die ländliche Syrinx (Panspfeife), die allenfalls als reales Instrument gelten könnte, ist wohl lediglich als antikisches Requisit zu verstehen; das von dem zweiten Putten gehaltene und — realistisch betrachtet — so gewiß nicht zum Erklingen zu bringende Blasinstrument sowie die der Göttin in die Hand gegebene Lyra sind vollends durchaus idealistisch-phantastischer Natur. Merkwürdig, und bezeichnend für den Geist des Renaissancemalers, ist der diademartige Nimbus, den die Göttin gleich einer christlichen Heiligen trägt, wie ja auch die geflügelten Putten der christlichen Mythologie entstammen.

Bruno Maerker

Die Mitarbeiter

Joachim Altemark, Tempelhof, Parkstr. 12

Prof. Dr. Herbert Birtner, Marburg a. d. Lahn, Rollwiesenweg 16

Dr. Heinrich Edelhoff, Lübeck, Hüxtertor Allee 1

Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz), 15 Avenue de Pérolles

Dr. Siegfried Goslich, Berlin W 30, Speyerer Straße 9

Hermann Heiß, Berlin-Schlachtensee, Lagarde Straße 11

Dr. Bruno Maerker, Freiburg i. Br., Jansen Straße 12

DIE MUSIKALISCHEN GRUNDKRÄFTE IM UMBRUCH

VON RUDOLF STEGLICH

Wollen wir der Lebenswende unserer Gegenwart in dem weitverzweigten Kunstgebiet der Musik auf den Grund dringen, so ist es geraten, nicht bei hochgesteigerten Bildungen anzusetzen, die längere Zeit brauchen, um von neuen Kräften durchgestaltet zu werden, sondern bei den Grunderscheinungen, den Elementen, in denen sich das Neue ursprünglich äußert. Wir werden diese am ehesten dort finden, wo Musik möglichst ohne theoretische und praktische Vorbelastung, möglichst unmittelbar aus dem Leben und für das Leben entsteht. Allerdings haben wir nicht schon alle das neue Wesen gleicherweise in uns oder sind auch nur gleichmäßig dafür empfänglich. Hier liegen Schwierigkeiten auch für diesen Darstellungsversuch, um so mehr, als er nur einen gedrängten Überblick geben kann. Es erscheint daher zweckmäßig, zunächst an Bekanntes anzuknüpfen. Folgen wir der in Lehrbüchern und Lexiken üblich gewordenen Einteilung der musikalischen Elementarkräfte in Rhythmik, Melodik, Harmonik, Dynamik und Klangfarbe. Gehen wir dabei aber, obwohl die Rhythmik nicht zufällig am Beginn dieser Reihe steht, in umgekehrter Folge vor, weil der Weg in dieser Richtung — vom Bekannteren zum Unbekannteren — heute noch im allgemeinen leichter gangbar ist.

*

Der Triumph der Musik um die letzte Jahrhundertwende war ihre bislang unerhörte Verfeinerung als **Klangfarbenkunst**. Von der Liedertafel Zelters bis zu den kaiserpreisgekrönten Männer-Virtuosenchören der Vorkriegszeit, vom Orchester Carl Maria von Webers bis zu dem Richard Straußens, ja im Anschluß an den westlichen Impressionismus und das entwurzelnde, substanzlose „Vorbild" Schönbergs noch weiter bis zu den Klangfarbtupfen-Spinnleben Anton von Weberns ging der Weg. Aber schon die Klänge der silbernen Rose Richard Straußens sind nicht **nur** klanggewordene Lichtspiegelungen auf Silber, entsprechend den „reflets dans l'eau" Debussys: sie haben viel mehr Gegenständliches, Charakteristisches. Und wie blaß, wie fassadenhaft, wie fragwürdig wird der Begriff der Klangfarbe erst vor dem neuen Musizieren der Gegenwart, den Instrumentalwerken, deren manche — für beliebige Besetzung geschrieben — ihr von vornherein keinen wesentlichen Wert beilegen, und vor allem dem neuen Gemeinschaftssingen! Nicht schon die **Klangfarbe**, sondern der **Klangcharakter**, der in die Tiefe und aufs Ganze geht, ist in diesem neuen Musizieren als Element des Ausdrucks jenen andern nebengeordnet.

War das auch von jeher ein Grundzug deutscher Musik, so war er doch geschwächt während jener letzten Menschenalter, denen — mit einem erhellenden Wort Richard Wagners — der „geistige Ton", das ist der seiner stofflichen Herkunft völlig enthobene, als Klangideal vorschwebte. Kennzeichnend dafür zum Beispiel, wie man damals durch starke Befilzung des Klavierhammerkopfes den eigentlichen Klang der von Holzhämmern angeschlagenen Metallsaiten verhüllte und entnervte, wie man auf alle mögliche Weise — durch die Art der Instrumentierung, durch Tieferlegung des Opernorchesterraums und anderes — auch den Orchesterklang entstofflichte, „vergeistigte". Der „absolute" Klang ermöglichte nun zwar immer feinere, „geistigere" Abstufungen und Mischungen, aber er zwang in seltsamem Widerspruch zu dem Ideal der Vergeistigung zu wachsender Vermassung des „Apparates", sobald es den Ausdruck von Kraft und Macht galt. Nur die großen Meister dieser Zeit vermochten diese Schwäche kraft ihres persönlichen Einsatzes wett zu machen.
Hiergegen besann sich das neue Jahrhundert mehr und mehr wieder auf unverhüllt und unvermischt stoffeigene, klare Klänge. Laute und Blockflöte, vorromantische Orgel, Kielflügel und Klavichord wurden wieder hervorgeholt. Doch erst der Einsatz von Grund auf, der leibseelisch voll-lebendige, und der Einsatz wirklicher und damit vor allem singender volkhafter Gemeinschaft brachten in unserem Jahrzehnt den Umbruch: von jenem entwurzelten, ästhetischen Klang zu einem herzhaften, lebendig durchbluteten, der keiner Aufplusterung bedarf, um stark, und keiner aufgesetzten Nuance, um lebensvoll zu scheinen. Mag darüber manche ästhetische Errungenschaft bodenloser Geistigkeit entschwinden: dieser Umbruch hat wieder den Zugang zur Grundgewalt charaktervollen Klangausdrucks erschlossen.

*

Dadurch ist auch das Schicksal der sogenannten musikalischen „Dynamik" bestimmt, das heißt — so wie die Musiker des letzten Jahrhunderts dies Wort verstanden — des Gebrauchs der Lautheitsgrade. Auch hier brachte jene Zeit immer mannigfaltigere Verfeinerungen. Auch hier erreichte die Generation Max Regers, der kaum einen Takt ohne eine dynamische Bezeichnung ließ, einen Höhepunkt. Bis in Notierung und Vortrag einfacher Liedweisen wirkte sich das aus.
In unserer neuen Musik aber ist die Flut der Tonstärkezeichen verebbt, auf weite Strecken sind überhaupt keine mehr zu finden, zumal in den neuen Liederblättern und -büchern kommen sie nicht mehr vor. Und doch ist diese Musik deshalb nicht ausdrucksschwach und kraftlos. Sie hat im Gegenteil eine außerordentliche, neue Ausdrucksgewalt, vor der die „Dynamik", so wie sie zuletzt geworden war, höchst fragwürdig erscheint.
Ein Beispiel für solche Fragwürdigkeit einer nun verbleichenden Kunstübung: Vor einigen Jahren noch erschien in manchen Liederbüchern eine Melodie, die für den Beginn mit den Worten „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" mezzoforte-

Vortrag vorschrieb, danach für die Worte „und handeln sollst du so...“, also für die Verkündung des Grundsatzes vaterländischen Handelns, piano. Daß überhaupt Vortragsvorschriften für nötig befunden wurden, läßt vermuten, daß nach Meinung des Komponisten natürlicher Wort- und Melodieausdruck sich keineswegs decken, somit der rechte Vortrag durchaus nicht selbstverständlich ist. Im besonderen könnte man meinen, das mezzoforte schreibe für jene Glaubensverpflichtung nur halben Einsatz vor und für die Aufforderung zum Handeln gar noch schwächeren. Aber es ist hier offenbar überhaupt kein gesinnungsmäßiger Einsatz gemeint, sondern lediglich ein ästhetischer: kluge Aufsparung der höheren Lautheitsgrade für besondere Gipfelungen soll einen geschmack- und wirkungsvoll gestuften Vortrag sichern. Oder sollten das mf und p, als Warnungszeichen vor allzu offenem, kräftigem Vortrag, gar etwa — wie es zum Beispiel in kirchenmusikalischen Bach- und selbst Schütz-Aufführungen vorkommt — eine „kultische“ Dämmerdynamik bedeuten? Jedenfalls ist auch dies, wie jene Klangfarbenkünste, „Ver“-Geistigung und Verdumpfung, Verleugnung des klaren, hellen, geraden Charakterausdrucks, dem im lebendigen Volkslied wie in den Werken der Meister auch die Lautheitsgrade dienen.

Allerdings haben geraume Zeit hindurch weite musikalische Kreise solches auch im Laut und Leise dem gewachsenen Boden enthobene, absolute Musizieren für die einzig wahre Kunst gehalten. Kein Wunder, daß ihnen mangels natürlicher Kraft jene Ästhetenkünste schon als musikalische Dynamik erschienen. Sobald aber das Musizieren wieder aus einer von Grund auf und im Ganzen bewegenden Kraft erwächst, wird jener absolute dynamische Spuk zunichte, kann keine nur aus ästhetischen Gründen aufgezogene Lautheitsnuance mehr bestehen. Denn nun wächst auch das Laut und Leise aus der alles bestimmenden wirklichen Dynamik der Musik, der Kraft ihrer Grundbewegung hervor.

Diese Wirkung des Umbruchs wird naturgemäß im neuen Gemeinschaftslied besonders deutlich. Womit nicht gesagt ist, daß ein Singen aus dem Ganzen immer ein Singen aus vollem Halse ist — es kommt mehr auf das Herz an als auf den Hals. Und wobei Lautheitsangaben vor allem in Instrumentalmusik nun nicht etwa überhaupt ausgeschlossen sind. Als Hinweise auf besondere Ausprägungen des Grundcharakters können sie durchaus sinnvoll sein. Die Frage ist dann nur, ob sie von den Musizierenden auch recht verstanden werden.

Die gleiche Frage wird nun auch unserem Musikerbe gegenüber brennend. Sollte die Überwindung der Fassadendynamik uns nicht endlich auch dazu helfen, die verschiedenen geschichtlichen und persönlichen Bedeutungen des Laut und Leise wieder zu empfinden: Daß das forte und ebenso das piano keineswegs überall den gleichen Sinn hat? Daß sie noch bis Beethoven etwas Raumhaftes bedeuten: bei Händel und Bach, die Weiten der Welt erfüllend, die Nähe und Ferne; bei Mozart, die Gestalten der menschlichen Welt umgreifend, das Große, Kräftige und das Kleine, Zierliche; bei Beethoven, die Schicksalswelt des Menschen durchdringend,

den Tatraum außer uns und den Quellraum der Seelen- und Charakterkräfte in uns?[1] Daß dann den Romantikern das Raumhafte sich auflöst eben in dem, was nun — etwa bei Schumann — als die Dynamik, die bewegende Kraft der Musik erscheint: im vielfältigen Wandel der jetzt weit ausschwingenden, nun tief verinnerlichten Seelenstimmungen des Ich? Daß die Ausdrucksmittel dieser Dynamik später so manches Mal veräußerlicht werden, auf kaltem Wege verbraucht für allerlei bunte, nur noch im äußerlichsten Sinne dynamische Wirkungen?

Allerdings wird es nun sinnlos, ohne weiteres zu verordnen: hier mußt du leise, dort mußt du laut singen oder spielen. Ebenso sind die älteren Musikwerken von neueren Bearbeitern zugefügten Lautheitsvorschriften zumeist verfänglich. Nur ein besonders schlimmes Beispiel wohl „kultisch" gemeinter Dämmerdynamik sei angeführt: der von so manchem Bearbeiter verfügte pp-Effekt beim Eintritt des B-A-C-H-Themas in der „Kunst der Fuge". Soll denn Bach „wie ein zweites Echo, so daß es noch weit entlegener denn das piano erklinge" (mit Bachs Vetter Walther zu sprechen) aus fernster Ferne heransäuseln oder gar, wenn man das pp neuzeitlicherweise nicht räumlich nimmt, sich als ein Schleicher oder ein Mystikus geberden? Wo doch dieses Thema klar und deutlich alle bisherige Thematik des Werkes mit dem (seither freilich ebenfalls eingeebneten) Aufstieg zur authentischen Oktave krönt, mit dem männlichsten Ereignis in der Melodik alter Zeiten und — aber wir wollen nicht vorgreifen, es wird hiervon noch an seinem Ort zu sprechen sein.

*

Auf dem Gebiet der Harmonik sind indessen, allen Ohren vernehmlich, die auflösenden Strebungen und die Versuche der letzten Jahrzehnte, den aufgelösten harmonischen Zusammenhalt durch irgendwelche künstliche Erfindungen zu ersetzen, einer neuen Festigung der tonalen Harmonie gewichen. Damit wurde aber nicht schlechthin die tonale Harmonik von vorgestern wiederhergestellt. Die Liedweisen und auch die instrumentalen Schöpfungen unserer jungen Komponisten widerstreben nicht nur der vielgespaltenen und leichtwendigen, weil boden- und gewichtslosen Harmonik der Fortschrittler von dazumal, sondern zumeist auch einer so volltönenden und gewichtigen Harmonisierung, wie sie dazumal die Nichtfortschrittler pflegten. Die neuen Melodien lassen einen akkordischen Unterbau, wie er früher in solchen Fällen gang und gäbe war, technisch wohl zu, aber sie werden dadurch keineswegs gestärkt und wesensgemäß gestützt, sondern überfrachtet, unorganisch aufgeschwemmt, schon in den von Natur kernhaften Einzeltönen gleichsam breitgequetscht. Das ist der gestrafften, zusammengefaßten Haltung dieser Musik völlig zuwider. Sie hat wohl die tonale Dreiklangharmonik in sich, aber sie verträgt nicht die Dreiklangauskomponierung im alten Sinne. Vielmehr entspricht ihr zumeist eine

[1] Deshalb schreibt Beethoven gerade auch seinen männlichsten, sogar den Allegro con brio-Themen zuerst piano vor. Deshalb kann für ihn das mezzoforte nicht, wie für Mozart, einen Eigenwert, sondern nur Übergangs-, Zwischenbedeutung haben.

orgelpunktartige Grundierung im ganzen oder doch auf längere Strecken. Der Orgelpunktgrundton kann etwa noch die Oktave oder die Quinte oder beide über sich haben, kaum aber eine Terz, wenn nicht die Empfindung der Übersättigung eintreten soll; das uralte Bourdonprinzip kehrt in neuem Sinne wieder. Somit ist in dieser Musik das tonale Grundgefühl keineswegs geschwächt; im Gegenteil, es ist neu gefestigt, aber nicht mehr hauptsächlich als ein Schwergewichtsystem von Dreiklangharmonien, erst recht nicht als ein abstraktes harmonisches Denksystem, sondern als eine Ordnung von Kraftspannungen, die aus den Beziehungen der Tonstufen zu dem einen Grundton erwachsen. Diese neue Harmonik hat im Vergleich mit jener älteren ein verstärktes Grundtongefühl und damit verstärkte Kraft, melodische Bewegung zu tragen. Sie hat die Kraft und zugleich die Ruhe, die allem im Grunde Verwurzelten eigen ist. Es liegt aber nicht mehr in ihrem Wesen, die Melodie mit Dreiklangwolken zu umhüllen oder in der Schwebe zu halten. Die Terz, einerlei ob klein oder groß, bislang besonders hochgeschätzt als Spenderin von Wohllaut und Fülle, büßt viel von diesem Zauber ein, denn sie erscheint als Hauptschuldige an der harmonischen Überfütterung. Dafür ermöglicht ihr die Lichtung der allzudichten Dreiklangwolke wiederum eigene Einsatzkraft und damit eigenen Leistungswert. So haben zum Beispiel die Terzzusammenklänge in Spittas „Nichts kann uns rauben" und in dem „Tambour, schlag an" des Liedes „Lang war die Nacht" nicht mehr das Weiche, Heimelige, Schwebende zweistimmigen romantischen Volksliedgesangs. Sie haben mit der Festigkeit und Dichte der harmonischen Terzverbindung zugleich Klarheit, Kraft und Festigkeit in jedem Einzelton. Das ist zunächst gewiß vom Menschen aus bedingt: durch seine Haltung, das Ethos seines Lebens und Musizierens. Aber der Haltung entspricht im wahrhaften Kunstwerk auch die Natur der Ausdrucksmittel. Daher läßt sich all das — zum Überfluß — auch aus der Natur begründen.

Im Naturklang, der Obertonreihe, ist ja der Durdreiklang in enger Lage gar nicht Grundklang, sondern Schwebeklang, in Zahlen ausgedrückt nicht 1—2—3, sondern 4—5—6. Wirklicher Grundklang ist zunächst der Zusammenklang des Grundtons mit seiner Oberoktave, weiterhin mit deren Quint und Oktave: der Bourdonklang! In einem nicht „bodenständigen" Musizieren kann nun der enge Dreiklang wohl als „absoluter" Grundklang empfunden werden, er ist dann Ausdruck des „Zuhause"-Gefühls, der eigentliche Grundklang in der Doppelunteroktave dagegen Ausdruck abgründiger, geheimnisvoller Tiefe. Einem Musizieren aber, das die natürliche Grundempfindung wiedergewonnen hat, erscheint der gegen seine Höhennatur mit der Grundempfindung belastete enge Dreiklang unwillkürlich dumpf und überladen; und die beiden Terzen, dieser Belastung ledig, gewinnen nun zu der Dichte ihres harmonischen Zusammenklanges dank ihrer Höhennatur wieder Helligkeit und eigenen Kern. Fassen wir zusammen: der Umbruch brachte der Harmonik die Wiederbesinnung auf den Naturgrund.

Wenigstens angedeutet sei, daß auch die neue Ausformung und Wertung von Dur

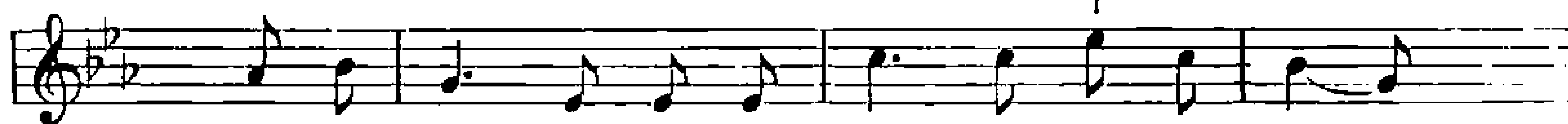
und Moll aus dieser Wiederbesinnung, der Entlastung des Dreiklangs und den daraus erwachsenden Möglichkeiten melodischer Entfaltung hervorgeht und nicht etwa daraus, daß der und jener Musiker sein schöpferisches Vermögen mit Hilfe der Kirchentöne aufgemöbelt hätte.

*

Es kennzeichnet das Wesen des Umbruchs auf musikalischem Gebiet, daß schon die Betrachtung der neuen Harmonik in die Melodik hinüberführt. Während in den letzten Jahrhunderten das Dreiklangwesen mehr und mehr auch ins Melodische eindrang und dadurch ursprüngliche melodische Kräfte schwächte, durchdringt nun wieder die Melodik von sich aus die harmonische Sphäre.

Hören wir vergleichend zwei äußerlich einander ähnliche, vielgesungene Melodien, eine ältere und eine neue. In der bis zur Gegenwart weit verbreiteten Melodie „Steh ich in finstrer Mitternacht", die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts auf den Text „Ich hab ein kleines Hüttchen nur" gesungen wurde, schwimmen die Töne förmlich in den Dreiklängen als ihrem Sinn und Halt gebenden Lebenselement:





Der Spitzenton es", die Oktave des Melodie-„Grund"-Tons, im Klang der Unterdominante erschwungen, erscheint so wenig als Ausgriff und Leistung, wie ein sehnsüchtiger Blick schon Ausgriff und Leistung ist. Wie sind dagegen in Hans Baumanns „Soldaten tragen Gewehre" die Melodiestufen angepackt:



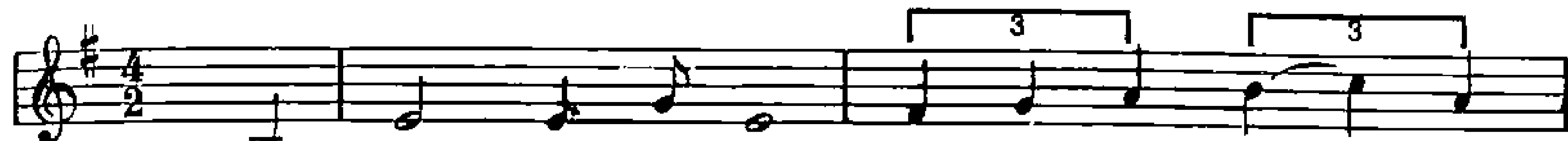


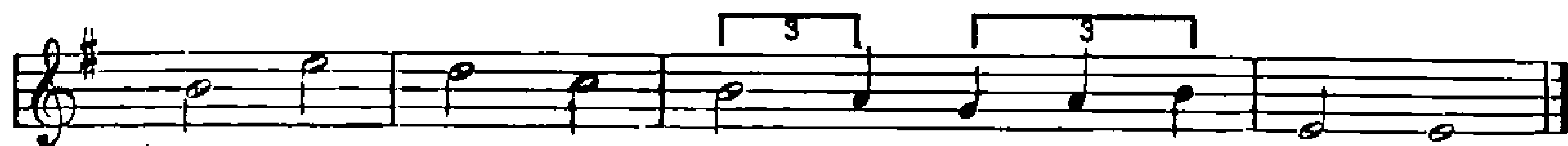
Wie greifen zumal die aufsteigenden Schritte aus! Wie zielbewußt und kraftvoll ist vor allem auch die Gipfeloktave ergriffen, durchaus gegenwärtig — nicht wie in jener andern Melodie „erhimmelter" Ausdruck der Ferne. Dort war Stimmungs-, „Enthebungs"-Melodik, hier ist Leistungsmelodik!

Ein zweites Beispielpaar: Silchers Melodie zu „Kein schönrer Tod ist auf der Welt" ist gewiß straffer und fester als jene andere ältere Weise, in der Haltung des Einzeltons wie des Ganzen:



Aber auch ihr ist der Dreiklang zugleich in der Schwebe haltende und bergende Hülle, innerhalb der die Melodie sich emporrankt und wieder niedersinkt. Ihre Dreiklangmelodietöne sind vornehmlich durch die Empfindung der Nächstnachbarschaft im Dunstkreis des Akkords miteinander verbunden. Halten wir dagegen die ihr melodisch ähnliche Kanonmelodie Ernst-Lothar v. Knorrs „Wir Werkleute all":





Da erhalten die Dreiklangstufen der Melodie nicht hauptsächlich durch ihre Nachbarschaft im Dreiklang, sondern durch das Übergreifen über die melodischen Zwischenstufen entsprechend ihrer Bedeutung im Kraftfeld des Melodie-Grundtons, durch ihre melodisch-tonale Spannkraft ihren eigenen Kraftgehalt innerhalb des Gesamtverlaufs, ihr eigenes, auf das Ganze bezogenes Ethos. Wer diese Charakterverschiedenheit nicht schon in den Eingangsquarten spürt, die — äußerlich völlig gleich — in den Melodie-„Grundton" hinaufführen, dem wird doch vielleicht der Gegensatz des wie in weite Ferne ausschwingenden Silcherschen Oktavgipfels zu dem mit vollem Krafteinsatz errungenen und nun geradezu körperhaft gegenwärtigen, mit außerordentlichem Macht- und Höhengefühl erfüllten Oktavgipfel Knorrs aufgehen.

Wir erfahren aus diesen Vergleichen sinnfällig: Die Gleichmachung der Tonstufen, die Einebnung der melodischen Stufenkräfte, die nachdenksame Musikfreunde wie auch unbedenkliche Musiker, zu der Meinung brachte, „der Ton brauche sich — im Gegensatz zum Wort — nicht zu verantworten" — was denn auch eine verantwortungslose Musik im Gefolge hatte, das ist in der neuen Melodik überwunden. Die ursprünglichen Spannkräfte des melodischen Kraftfeldes sind wieder frei geworden und gefestigt. Die zuvor vernichteten oder in Akkordwolken verhüllten Eigenwerte seiner Tonstufen treten wieder hervor. Die vordem in der Dreiklangsphäre aufgelösten Stufenkräfte kristallisieren sich wieder in den Stufen selbst. Was Ludwig Kelbetz kürzlich das wiedererwachte starke Empfinden für echte und durchschlagende Melodik nannte, das ist begründet in diesem Umbruch atomisierter oder vorwiegend dreiklangharmonisch gebundener Melodik zu hauptsächlich stufenkräftigem Melodieleben. Nahm zuschlimmerletzt rechnerische Klügelei mit entseelten

Klängen oder Erschlaffung in tonal-harmonischem Geborgensein überhand, so wird nun Melodie wieder tonal-melodische Stufenleistung auf harmonischem Grunde. Sie wird es, in neuem Sinne, wieder. Denn die eigentümliche Kraft solcher Stufenmelodik und besonders ihres Gipfelereignisses, der Umspannung der „authentischen" Oktave, wie es in jenen Melodien von Baumann und von Knorr geschah, ist nichts Neues. Sie ist über reichlich zweitausend Jahre hin gut bezeugt — nur daß man diese Zeugnisse in den letzten zweihundert Jahren für toten Formelkram hielt und noch bis in die jüngste Zeit bei Erörterung melodisch-tonaler Fragen beiseite schob. Es handelt sich um die beiden typischen Ausprägungen der Stufenmelodik, die plagale und die authentische: lebendig bis in die Zeit Händels und Bachs, gelehrt bereits in der ältesten auf deutschem Boden entstandenen Musikschrift, der des Angelsachsen Alkuin am Aachener Hofe Karls des Großen, ja schon ein Hauptstück der altgriechischen Musiklehre zu Zeiten, als das dorische Erbgut noch nicht mit fremdrassischen Einflüssen vermengt war. Hier liegt daher wohl auch der Schlüssel zu der in Verbindung mit der neuen musischen und musikpolitischen Erziehung oft genannten, doch immer noch mehr nur bestaunten als wirklich mitempfundenen Ethoslehre der klassisch-griechischen Musiker.

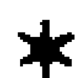
Warum stärkt nach dieser Ethoslehre das Dorische das innere Gleichgewicht? Es gibt wohl keine andere Erklärung dafür als die: Weil es die beiden Seiten des melodischen Kraftfeldes der Mese, des nach Pseudo-Aristoteles alles „zusammenhaltenden" Mitte-Tones,[2] im Gleichgewicht hält — der Unterquartraum a—e hält dem Oberquintraum e'—a die Waage. Beispiele aus der Gegenwart: Hans Baumanns „Lied des Wächters: Haltet eurer Herzen Feuer", „Kameraden fragen nicht lange woher", von Knorrs Kanon „Reißt euch zusammen".

Warum hat nach der altgriechischen Ethoslehre das Hypodorische männlichen Charakter und regt zum Handeln an? Es gibt wohl keine andere Erklärung dafür als die: Weil es hier, im Gegensatz zu jenem Bewahren des Gleichgewichts um eine Mitte, ankommt auf das Erringen und Umfassen des mächtigeren, umfassenden Oktovraumes von der Mese bis zu deren Unteroktave oder von der Unteroktave zur Mese empor über die Grenze des einen Kraftfeldes hinaus in das Herz des oktavverwandten. Zwei Beispiele dafür aus der Gegenwart wurden bereits angeführt: Baumanns „Soldaten tragen Gewehre" und von Knorrs „Wir Werkleute all".

Das Ethos der dorischen, allgemein gesprochen der plagalen Melodie ist somit das der um die Mitte des melodischen Kraftfeldes gesammelten Gleichgewichtsoktave, das Ethos des hypodorischen, allgemein gesprochen der authentischen Melodie das der Ausgriffsoktave von einem Kraftfeld in ein oktavverwandtes. Der Umbruch

[2] Die griechische Bezeichnung Mese = Mitte (nicht nur der Tonreihe, sondern des melodischen Kraftfeldes!) trifft das melodisch Wesentliche viel besser als die irreführende neuzeitliche Bezeichnung „Grundton".

unserer Tage hat, wie jene Beispiele zeigen, die lange verschütteten Grundkräfte einer ausgeprägten Leistungsmelodik wieder frei gemacht — wenn sie auch aus rassischen und geschichtlichen Gründen nicht in allem gegenwärtigen Musizieren und Musikhören gleicherweise wirksam sein können.[3]

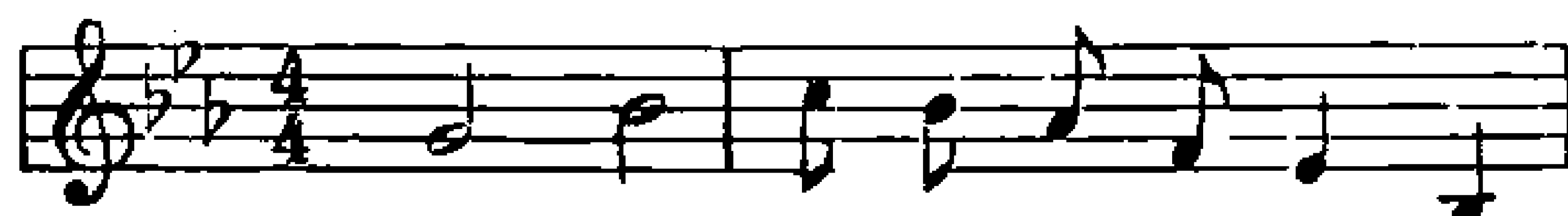


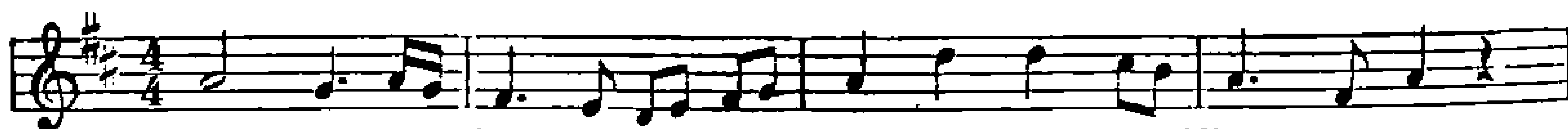
Der Rhythmus endlich, nicht nur als gliedernde Zeitteilung verstanden, sondern als gegliederter Fluß des musikalischen Lebens selbst, nicht nur als Pulsschlag, sondern als pulsierendes Herzblut der Musik, ist das ursprünglichste der Elemente, das im Grunde bewegende und tragende, und doch nicht leicht faßbar, schon weil es sich nicht im eigentlichen Sinne feststellen und dann in Ruhe betrachten läßt und nicht mit dem Verstand allein, vielmehr — wie alles Lebendige — nur im Mittun, im Mitleben, Sichmitbewegen wesensgemäß erfaßt werden kann. Dazu kommt, daß das Grunderlebnis des Rhythmus nicht durchaus in unserm Belieben liegt, denn es handelt sich dabei um Bewegung, die wir nicht ohne weiteres willkürlich sozusagen „aufziehen" können, sondern von der wir selber im Tiefsten erst „aufgezogen" sind, ein Bewegtsein, auf Grund dessen wir nun persönlich rhythmisieren, indem wir es ausdrucksvoll ausgestalten. Zudem ist die Zeit noch nicht überall überwunden, da man auch den Rhythmus vergeistigte oder verdumpfte, wohl gar nur als mechanische Zeitteilung durch Akzente empfand oder doch mit Hilfe entsprechenden Musikunterrichts so empfinden lernte.

Bei alledem liegen die Anzeichen eines Rhythmus-Umbruchs schon seit längerem klar zutage. Wer noch im Vorkriegsjahrzehnt tanzen und damit zunächst sich zeitgemäß „ideal" bewegen lernte, der durfte um Himmels willen nicht natürlich, frei und kräftig ausschreiten: er durfte mit seinen Füßen, besser noch Fußspitzen nur eben sanft gleiten und schweben bei möglichst anmutig gelöster Haltung des Oberkörpers — eine späte, schon auf Draht gezogene Nachblüte der romantischen Walzerbewegung. Wer aber im Nachkriegsjahrzehnt sich die zeitgemäß tänzerisch idealisierte Bewegungsform anzueignen bemühte, der konnte beim Ausschreiten seine Beine gar nicht weit und heftig genug vorschieben — aber nur als eine Angelegenheit des Körpers vom Hüftscharnier abwärts, die obere Hälfte samt den edleren Organen mußte durchaus starr und unbeteiligt bleiben. Inzwischen war nämlich die sogenannte Motorik in die Welt eingebrochen — offenkundig, aber nicht ohne weiteres erfreulich. Denn das war erst eine maschinenhafte, bestenfalls animalische Bewegung, eine Naturstoßkraft; jenseits von Gut und Böse, solange ihr nicht der Anspruch unterschoben wurde, schon als solche Ausdruck menschlichen We-

[3] Wie diese melodischen Grundkräfte sich noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmend auswirken, habe ich im Händeljahrbuch 1931 an Händels „Messias" und in meinem Bach-Buch (Potsdam 1935) an Bachischen Werken von den Inventionen bis zur „Kunst der Fuge" zu zeigen versucht.

sens zu sein; eine verheerende Seuche aber, als gerade das geschah — im Allerwelts-Jazzschlager.
Immerhin war hier inmitten einer versackenden, zerfallenden Welt ein neuer Antrieb, eine neue Bewegung. Damit waren außerordentliche geschichtliche Möglichkeiten eröffnet. Es kam nun darauf an, die untermenschliche Motorik des Vorwärtsgeschoben- und -gestoßenwerdens in einen menschenwürdigen Leistungsrhythmus zu verwandeln. Das geschah — und damit vollzog sich der Umbruch unserer Musik auch im rhythmischen Grundelement des Ausdrucks, als die vorwärtsdrängenden Kräfte von Grund auf mit dem vollmenschlichen, leibseelischen, zielstrebigen Lebenswillen nicht nur verlorener Einzelner, sondern der Volkskraft erfüllt wurden — ein Neubeginn, der in unsrer Musikgeschichte nicht seinesgleichen hat, allenfalls einen Vorklang in der Zeit der Reformation.
Daß ein solcher nicht nur körperlich, aber auch nicht nur geistig oder seelisch, sondern leibseelisch mitreißender Rhythmus das erste Lebenselement vor allem der neuen Gemeinschaftsmusik ist, das möge hier abermals an jenen Melodien von Baumann und von Knorr erprobt werden. Singen wir sie mit nur mechanischen Akzenten oder mit so gefühligen, wie sie in weicherer Art der „Finstern Mitternacht", stärker ausgeprägt jener Silcher-Melodie eigen sind, oder mit wohl kräftigen, doch nur niederschlagenden, auf der Stelle tretenden Akzenten, überhaupt mit nur teilenden, nicht auch verbindenden, so klingen die Weisen nach „nichts Besonderem", wohl gar starr oder matt, und sängen wir sie noch so laut. Erleben wir sie aber mit Akzenten, die nachdrücklich vorwärts zielen und weiterführen, mit Akzenten, die Antriebe sind einer krafterfüllten, raumgreifenden, leibseelischen Bewegungsempfindung: welches Kraftgefühl, ja welches Glücksgefühl geht dann von ihnen aus! Man fühle nur einmal recht die durchtragende, sichere, unbedingt zuversichtliche Kraft dieser Bewegung, gerade auch — denn überdurchschnittlich lange Dauerwerte sind stets Prüfsteine für die rhythmische Kraft — in den gleichsam gestauten langen Silbenwerten zu Beginn der Baumannschen Melodie, wonach sich dann der Bewegungsdrang so lebhaft entlädt! Nicht zufällig, sondern weil sie der Freude an der lebendigen, tragenden Bewegungskraft besonderen Raum geben, finden sich ähnliche Anfänge auch in andern Baumannschen Weisen:





Freilich wirkt sich diese neue Bewegungsrhythmik nicht in allem heutigen Musizieren und Musikhören gleicherweise aus. Auch hier heben sich Führernaturen vor anderen

hervor. Und nicht nur auf die einer Melodie, einem Musikwerk innewohnende ursprüngliche Art und Kraft kommt es dabei an, auch auf Art und Kraft der Wiedergebenden.

Um an ein allgeläufiges Beispiel anzuknüpfen: wie unterscheidet sich der rhythmisch-bewegungsmäßige Charakter der heut gewohnten Singweise des Horst-Wessel-Liedes von dem der folgenden Fassung:



Die Unterschiede im musikalischen Satz sind offenbar: während die heut übliche Begleitung mehr oder weniger gleichmäßig schwer wuchtende Baßtöne auf jedes Taktviertel bringt, hebt in dieser Fassung der Baß, nach spannender „Lade"-Pause während des Melodieauftakts, auf den ersten Vollakzent mit schwungvoller, punktierter Bewegung an, der Schwung der Akzente trägt jeweils über zwei Viertel hinweg, so daß nur das erste und dritte im Takt die eigentlichen Akzente haben, das zweite und vierte aber sich zum nächsten Akzent aufschwingen — nicht wuchtig, sondern schwungvoll akzentuiert. Hier wird vor allem die Schwungkraft betont, heute dagegen mehr die Wucht. In jener Fassung aus einem Liederbuch der Nationalsozialistischen Bewegung vom Jahr 1931 ist die Melodie, als Sturmlied einer Kampftruppe, vor allem von ausgreifender, vorwärtsdrängender Kraft erfüllt. Heute ist sie, als Volkshymne, vor allem auch Träger des allgemeinen Willens zur Selbstbehauptung. Ein Rasseseelenforscher würde dort wohl vorwaltend nordischen, hier vorwaltend fälischen Charakter finden.

In mannigfacher Weise ist somit der von Grund auf erneuerte und erneuernde Lebensrhythmus der tragende Boden für alle jene andern Auswirkungen des musikalischen Umbruchs. Daß es aber überhaupt zu der Entscheidung kam, die diesen Umbruch des musikalischen Ausdrucks von den Elementen aus herbeiführte, das ist nicht allein im Musikalischen begründet. Nochmals sei das Entscheidende hervorgehoben: daß das gesamte Leben der Nation aus ursprünglichen Kräften einen mächtigen, aus dem Grunde und aufs Ganze wirkenden neuen Antrieb erhielt. Hier treffen wir auf die natürliche Verbundenheit des musikalischen Umbruchs mit dem politischen, auf die Wesensverbundenheit der neuen Musik mit dem neuen Staat.

UNBEKANNTE DRAMATISCHE MEISTERWERKE MOZARTS

VON WILLY MECKBACH

„Meisterwerke“ und „unbekannt“? Meisterwerke pflegen doch bekannt zu werden! Mozart ist seit anderthalb Jahrhunderten tot; Zeit genug, das ausgesiebt sein kann, was dauernder Besitz des Volkes werden konnte. Das Gute setzt sich immer durch. Ja, das sagt man, daß das Gute sich immer durchsetzte. Aber wie will man das eigentlich wissen? Erfahren kann man ja nur, daß vieles Gute sich durchgesetzt hat; sollte daneben manches Gute auf der Strecke liegen geblieben sein, so erfährt man das eben nicht. Wer am Ufer eines Hafens sitzt und sieht Schiffe ankommen, eines nach dem andern, ist der berechtigt zu sagen: alle Schiffe gelangen zum Hafen?
Aber nehmen wir einmal als richtig an, daß alles Gute sich schließlich durchsetzte. Wodurch geschieht das? Doch nicht dadurch, daß es in Bibliotheken schlummert; sondern nur dadurch, daß Menschen es erkennen und dafür eintreten!
Dazu ist es auch nach anderthalb Jahrhunderten nicht zu spät.
Von Mozart sind 5 Werke Dauerbesitz der deutschen Bühnen geworden: „Entführung“, „Figaros Hochzeit“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“, „Zauberflöte“. Das Verzeichnis seiner dramatischen Werke enthält aber 21 Nummern! Dagegen umfaßt Richard Wagner's lebendiges Werk 13 Bühnenabende; nur zwei Jugendopern („Die Feen“, „Das Liebesverbot“) haben sich nicht durchgesetzt.
Das scheint ein großer Gegensatz; anders betrachtet verschwindet er aber. Mozart war 26 Jahre alt, als er seine erste am Leben gebliebene Oper, die „Entführung“ vollendete. Wagner vollendete seine erste durchgesetzte Oper, den „Rienzi“ 1840 mit 27 Jahren. Was nach diesem Zeitpunkte die beiden Meister schufen, ist bei Wagner alles lebendig geblieben, bei Mozart fast alles — die einzige Ausnahme ist der „Titus“. Das könnte zu der Annahme führen, daß ein geborener Musikdramatiker zur vollen Reife erst in der Mitte des dritten Lebensjahrzehntes gelange, dann aber vor Fehlschlägen so ziemlich bewahrt sei.
Aber ein solcher Schluß wäre vorschnell und würde der Verschiedenheit der Persönlichkeiten und ihres Lebensganges nicht gerecht.
Als Mozart zwei Jahre vor seinem Tode in Leipzig war, brachte er Rochlitz gegenüber zum Ausdruck, daß er von allen seinen Opern am höchsten schätze den „Don Giovanni“ und den —„Idomeneo“! Damals waren „Cosi fan tutte“, „Zauberflöte“, „Titus“ noch nicht entstanden. Aber über eines der größten Meisterwerke aller Zeiten, über „Figaros Hochzeit“ muß Mozart seinen „Idomeneo“ gestellt haben. Er war weder eitel noch eigensinnig. Kann seinem Urteile gegenüber die Meinung, Mozart habe erst nach dem „Idomeneo“, mit der etwa 1½ Jahre später entstandenen „Entführung“ seine volle musikdramatische Meisterschaft erreicht, aufrecht erhalten werden? Um ein Urteil über diese Frage zu gewinnen, müssen wir suchen, Mozarts Einschätzung zu verstehen.

Daß Mozart damals, als er Rochlitz gegenüber seine Meinung aussprach, den „Don Giovanni“ mit als die Krönung seines bisherigen Opernschaffens ansah, das ist selbverständlich. Aber auch der „Idomeno“ bedeutet eine Krönung. In Mozarts Entwicklung gibt es zwei tiefe Einschnitte. Der erste ist die große Reise nach Mannheim und Paris, auf welcher der Zweiundzwanzigjährige seine Mutter verlor, auf welcher er sein erstes, ihn tief erschütterndes Liebeserlebnis hatte, auf welcher er seine Kraft als Künstler mit den ersten Größen der Zeit zu vergleichen Gelegenheit hatte, auf welcher er erkannte, was er war, auf welcher er schließlich, zum ersten Male nicht mehr an der Hand des Vaters, den Kampf mit der Kleinlichkeit, Gewöhnlichkeit, Gemeinheit zu bestehen hatte. Da wurde er zum Manne geschmiedet. Als Musiker war er längst zur Meisterschaft gelangt: nun war er auch fertig als Mensch. Wenn ein geborener und vielfach geübter Musikdramatiker als Mensch zur Reife gelangt ist, dann ist er es auch als Dramatiker. Die übliche Ansicht, Mozart habe erst mit der Entführung die volle musikdramatische Reife erreicht, hat die Wahrscheinlichkeit gegen sich. Der zweite große Einschnitt in Mozarts Entwicklung liegt drei Jahre später. Zu der bereits eroberten inneren Selbständigkeit trat die äußere hinzu: Mozart löste sich gewaltsam zugleich aus dem erzbischöflichen Frondienst in Salzburg und aus der Vormundschaft des Vaters; in Wien wurde er selbständiger Künstler und gründete seinen Hausstand. Sein hochbedeutendes, von reichstem, gebändigten Leben überquellendes Schaffen zwischen jenen beiden Lebensfurchen krönt der „Idomeneo“. Auch er steht unter dem Zeichen der letzten Salzburger Jahre Mozarts: äußerer Unselbständigkeit bei innerer Reife.

So ist es verständlich, daß Mozart die beiden Werke, die er als Krönungen seiner beiden Lebensperioden, seiner Salzburger und seiner bisherigen Wiener Zeit ansah, für die Höhepunkte seines Opernschaffens erklärte. Das Gewicht dieser Selbsteinschätzung ist groß. In ihr kommt mit zum Ausdruck, daß Mozart bei allem Gewinst, den er in der Weite und dem Strudel des Wiener Lebens errang, doch einen eigenen Wert in dem sah, was er in dem Mutterschoße seiner Heimat geworden war und so nicht mehr bleiben konnte. In der Tat liegt ein besonderer Glanz über den Werken der letzten Salzburger Jahre: mit der unberührten Frische einer seligen Jugend vermählt sich die hoheitsvolle Tiefe und der edle Sinn, der damals — Goethes „Iphigenie“ entstand in diesen Jahren — im geistigen Deutschland aufblühte. Es ist ein einmaliger, so nicht wiederkehrender Wert, den Mozart in seiner Schätzung des „Idomeneo“ anerkennt und den zu heben Aufgabe der Nachfahren ist.

Ja aber! Weshalb hat sich der „Idomeneo“ denn die Bühne nicht erobern können? An Bemühungen, das durchzusetzen hat es doch in älterer und neuerer Zeit nicht gefehlt.

Die Gründe des mangelnden Erfolges werden gemeinhin in drei mit einander in Zusammenhang stehenden Tatsachen gefunden. Erstens darin, daß „Idomeneo“ eine opera seria, und diese Form an sich veraltet sei; zweitens, daß die Handlung schwach, die auftretenden Personen blutlos und unlebendig seien; drittens, daß

Mozarts dramatische Fähigkeiten noch nicht soweit etwickelt gewesen seien, alle dramatischen Möglichkeiten, welche die Handlung bot, auszuschöpfen. Sind diese Tatsachen richtig? Begründen sie den Mißerfolg?

Was ist eine „opera seria"? Nun, zunächst einmal eine „ernste" Oper, in der komische Szenen keinen Platz haben, für Mozart nicht gerade günstig, aber doch kein Grund zum Mißerfolg. Das Eigentliche einer opera seria ist aber die Scheidung in die beiden, scharf von einander abgesetzten Bestandteile: Seccorezitativ und Arie, die zugleich eine Trennung von Handlung und Stimmung, von Dramatik und Lyrik, in weiterer Entwicklung von Sache und Person, von Drama und Gesangvirtuosentum ist und den Schwerpunkt auf Letzteres verlegt. Diesem Typus der opera seria entspricht aber der „Idomeneo" längst nicht mehr. Wohl hält Mozart an der strengen Scheidung zwischen Secco-Rezitativ und Gesangsnummern fest; aber das hat er immer getan bis zum „Don Giovanni" und „Così fan tutte". Wenn er so dem Beispiele Glucks grundsätzlich nicht folgte, so hat er doch im „Idomeneo" dem begleiteten Rezitativ, besonders im dritten Akt einen verhältnismäßig weiten Spielraum gewährt. Das dramatische Geschehen aber ist keineswegs auf das Rezitativ beschränkt, sondern es tritt deutlich ein Bestreben, wenn auch noch nicht in der Textgestaltung, so doch in der Komposition hervor, die Musiknummern in das dramatische Geschehen einzubeziehen. Nicht nur sind die Arien der Regel nach keineswegs rein lyrisch, sondern so durchgeführt, daß sie eine Aktion, ein zur Einwirkung auf die Handlung bereites Wollen in den Vordergrund des Ausdrucks bringen, nicht nur sind die Ensemblesätze (je ein Duett, Terzett und Quartett) mitten in den Fluß der dramatischen Vorgänge gestellt, sondern es stellen vor allem die Chöre zu großem Teil dramatische Höhepunkte dar. Formell abgegrenzte Finales enthält die Partitur zwar nicht, aber die zweiten Hälften des zweiten und des dritten Aktes schalten bis auf Reste das Seccorezitativ aus und enthalten den dramatischen Ablauf in einer Folge von Musiksätzen, die sich von einem Finale kaum noch unterscheidet. Wo so verhältnismäßig wenig von dem Wesen der opera seria übriggeblieben ist, da kann dieses Wenige, und mag die opera seria als Kunstform noch so veraltet sein, keinen entscheidenden Nachteil bedeuten.

Schlimmer wäre es ja, wenn die Handlung wirklich schlecht wäre. Sie ist es nicht. Der König Idomeneo, aus dem trojanischen Kriege heimkehrend gerät in höchste Seenot. Er gelobt, falls er gerettet wird, dem Meeresgotte den ersten Menschen zu opfern, der ihm in der Heimat begegnen werde. Der Gott besänftigt den Sturm, das Schiff erreicht die heimatliche Insel. Die bange Sorge des Königs, wen er nun werde opfern müssen, steigert sich zum Entsetzen, als ihm ein schöner Jüngling entgegentritt, und er in ihm seinen eigenen, inzwischen herangewachsenen Sohn erkennen muß. Diesem, sowie dem Volke, das den heimgekehrten König begrüßt, verheimlicht er sein Gelübde und den daraus entstandenen furchtbaren Zwiespalt. Er gibt sich der eitlen Hoffnung hin, dem Gotte das Opfer dadurch entziehen zu können, daß er seinen Sohn mit einem wichtigen Auftrage in die Ferne schickt. Als

aber der Sohn die Insel verlassen will, erregt der erzürnte Gott in wildem Unwetter das Meer und vernichtet das zur Abfahrt bereite Schiff; und als nun der König sich empört auflehnt gegen die Grausamkeit des Gottes, läßt dieser ein furchtbares Ungeheuer aus dem Meere aufsteigen und die Insel verwüsten. Der Königssohn rüstet sich, das Ungeheuer zu bekämpfen. Er nimmt Abschied von Ilia, der gefangenen Trojanerin, um deren Liebe er bisher vergeblich geworben hat, da sie den Sohn des Feindes ihres Volkes nicht glaubt lieben zu dürfen. In der Todesgefahr aber schwinden alle Bedenken, und die Liebenden sinken sich in die Arme. Nunmehr verlangt das durch das Ungeheuer bedrohte Volk Auskunft von dem König, weshalb der Gott zürne und was ihn versöhnen könne. Der König sieht sich genötigt, um sein Volk vom Untergange zu retten, sein Geheimnis preiszugeben, womit sein Sohn dem Opfertode überantwortet werden muß. Da kommt die Nachricht, daß das Ungeheuer dem Schwerte des Sohnes erlegen sei. Dieser hat nun auch alles erfahren und bietet sich selber dem Opfertode. Der Vater muß sich entschließen, ihn am Altare zu töten. Schon hebt er das Beil, da wirft Ilia, die Braut, sich dazwischen und erklärt sich selbst für das vom Gotte verlangte Opfer. In diesem Augenblicke ertönt die Stimme des durch so viel Opfermut versöhnten Gottes und befiehlt, daß das junge Paar herrschen solle an des alten Königs Statt. Idomeneo legt die Krone nieder, und alles ist beglückt.

Diese Handlung enthält nichts menschlich Unwahres und führt zu schweren und ergreifenden seelischen Erregungen. Warum sollen ihre Gestalten schemenhaft sein? Nur, weil das zur operia seria gehöre?

Aber was verschlug dem jungen Mozart, der sich mit dem ganzen Feuer seines jugendlichen Gemütes diesen Menschenschicksalen mitfühlend hingab, — was verschlug ihm der Begriff „opera seria“? Keine Rücksicht hinderte ihn, die Gestalten mit warmem dramatischen Leben zu erfüllen.

Denn das ist ja nur eine Fabel, daß Mozart damals — mit vierundzwanzig Jahren — dramatisch noch nicht voll entwickelt gewesen sei. Sie wird schon widerlegt durch Mozarts Änderungswünsche, die er von München aus durch den Vater dem Salzburger Textdichter, dem würdigen Herrn Abbate Varesco, vorlegen ließ. Diese Wünsche zeigen sicherstes Bühnengefühl und dramatische Reife. Der Vater allerdings sah, wie seine Antworten zeigen, als den dramatischen Sachverständigen nur den Herrn Abbate an und allenfalls sich selbst. In Wahrheit konnte Varesco wohl ganz gute Verse machen, verstand sich aber nur schlecht auf Bühnenwirkung. Den Beiden gegenüber war Mozart nur der Musiker, seine dramatischen Ansichten hatten kein Gewicht.

Hier steckt der Grund des Mißerfolges. Von den sieben Opern, die Mozart nach seinem zwanzigsten Lebensjahre vollendete, sind zwei nicht durchgedrungen: der „Idomeneo“ und der „Titus“. Es sind die beiden opere serie; es sind aber auch die einzigen von den sieben, bei denen — beidemal aus ganz anderen Gründen — Mozart nicht dazu kam, seinen unfehlbaren Bühneninstinkt schon bei der Textgestaltung

wirksam werden zu lassen. Fälschlich hat man in Ersterem in der Form der opera seria den Grund der mangelnden Bühnenwirkung gesehen; er liegt in Letzterem, in der nicht hinreichenden Mitwirkung Mozarts bei der Textgestaltung.
Mozart drängte immer auf eindringliche, den Hörer in das Miterleben der Handlung hineinziehende Dramatik. Nicht schlecht ist die Handlung des „Idomeneo", aber es fehlt ihr an der mit Macht den Hörer packenden Ausgestaltung im Einzelnen. Richard Wagner erklärt einmal für eines der Haupterfordernisse eines Operntextes die „Deutlichkeit des Bühnengeschehens". Wie im „Lohengrin" der Keim der dramatischen Verwickelung das „Nie sollst du mich befragen..." an Elsa ist, so ist es im „Idomeneo" das Opfergelübde des Königs. Wagner führt das Frageverbot dem Hörer mit vollster Deutlichkeit vor und wiederholt es sogar noch einmal; Varesco bringt das Opfergelübde überhaupt nicht, sondern läßt Idomeneo nur im Seccorezitativ davon erzählen. Das ist nur ein Beispiel der Ungeschicklichkeit Varescos. Was hilft die schönste Musik, wenn die dramatische Verwicklung und damit die seelischen Grundlagen der Musik dem Hörer nicht genügend deutlich werden, er nicht in sie hineingezogen wird.
Hier sitzt der Grundfehler, der einen kostbaren Besitz des deutschen Volkes bisher nicht hat zur lebendigen Wirkung gelangen lassen. Wie da Abhilfe möglich ist, davon wird nachher zu handeln sein.
Der ersehnte Auftrag an Mozart, für München den „Idomeneo" zu schreiben riß ihn heraus aus einer anderen Arbeit, die ihm auch sehr am Herzen lag. Es hatte sich in Salzburg einige Aussicht für Aufführung eines deutschen Singspiels ergeben. Sofort hatte sich Mozart daran gemacht, ein solches zu komponieren. Im Kopfe mochte alles fertig sein, als der Idomeneo-Auftrag kam, der natürlich alles andere zurückdrängte; aufgeschrieben aber hatte Mozart erst die Partitur der beiden ersten von wahrscheinlich drei Akten. An spätere Vollendung war nicht zu denken: der große Umsturz aller seiner Lebensverhältnisse mit der Übersiedelung nach Wien, dem gewaltsamen Austritt aus dem Dienste des Erzbischofs, der Verheiratung mit Constanze Weber schnitt auch diese Fäden durch. Das Textbuch des Singspiels ist verloren gegangen; aber ein gütiges Geschick hat uns die Partitur der beiden ersten Akte in Mozarts Handschrift erhalten. Sie enthält die Musiksätze mit den Gesangsstimmen und den Gesangstexten. Von den Sprechszenen aber, in denen nach der Weise des deutschen Singspiels die Handlung sich abspielte, ist nichts erhalten, als ein paar nichtssagende Stichworte und die Worte von zwei melodramatischen Szenen. So weiß man von der ganzen Handlung nicht viel mehr, als das wenige, was man aus den ziemlich allgemein gehaltenen, mehr Empfindungen als Tatsachen aussprechenden Gesangstexten allenfalls erraten kann. Danach ist ein junger Abendländer, Gomas, in türkische Gefangenschaft geraten. Zaide, anscheinend eine junge Türkin, hat sich in ihn verliebt. Im Garten sieht sie ihn schlummern und legt ihm ihr Bildnis in die Hand. Er erwacht und ist von dem Bildnis entzückt. Dann trifft er sie selber und Beide gestehen sich ihre Liebe.

Ein Türke, Allazim, der im Zorne über den Sultan diesen verlassen will, nimmt die Beiden mit sich auf sein Schiff. Die Flucht wird entdeckt, die Flüchtlinge werden gefangen. Der erzürnte Sultan droht den Liebenden mit Rache und Tod. Damit schließt der zweite Akt. Wie der dritte die glückliche Lösung bringen sollte, ist völlig unbekannt. Zwischen den ernst gehaltenen Musiksätzen des zweiten Aktes steht auf einmal eine Baßbuffo-Arie, die ein Türke Osmin singt, ohne daß man erraten kann, als was und in welchem Zusammenhange. Die Musik, die Mozart zu dieser einfachen Handlung gemacht hat, ist durchweg von größter Schönheit; auch sie strahlt den besonderen Zauber aus, der über den Werken dieses Abschnittes in Mozarts Leben ruht. Man hat es zwar bemängelt, daß die kurz darauf in der „Entführung" bewährte „Vertiefung der Charaktere" hier noch fehle; aber es ist nicht möglich, ohne genaue Kenntnis der Handlung das zu beurteilen. Wenn von der Handlung der „Entführung" auch nur so wenig bekannt wäre, wie von der Handlung dieses unvollendeten Singspiels, würde man auch dort kaum einen Begriff von der Vertiefung der Charaktere gewinnen können. Das Ziel, diese wundersame Musik dem Volke lebendig zu machen, ist aller Bemühungen wert.

Noch eine sehr schöne dramatische Musik Mozarts gibt es aus den letzten Salzburger Jahren: die kurz vor „Gomas und Zaide" geschriebene Musik zu dem Schauspiele des Freiherrn von Gebler: „Thamos König in Egypten". Dies ist also keine Oper, sondern Musik zu einem Schauspiele, die daher mit dem Schauspiele steht und fällt. Da dieses, wie Mozart einmal bedauernd schreibt, nach wenigen Aufführungen in Wien, die aber noch ohne Mozarts Musik stattfanden, rasch zu den „verworfenen" Stücken gehörte, so verfiel die Musik der Vergessenheit. Als dramatische Musik kann sie nur von der dramatischen Handlung des Schauspieles aus richtig erfaßt werden. Wer sich die Mühe macht, sich durch die weitläufigen Szenen des Schauspieles mit seiner verwickelten Intriguenhandlung hindurchzuarbeiten, der wird es bewundern, welchen Honig Mozart aus dieser reizlosen Blüte zu saugen verstanden hat. Mit sicherem Blicke knüpft er an die menschlich wahren, im Drama unter umständlichen Nebendingen verschütteten seelischen Grundlagen der Handlung an und entwickelt daraus in den Zwischenaktmusiken und dem Melodram eine ausdrucksvolle Musik von großer Schönheit, welche gekrönt wird durch drei große, reich ausgestaltete Chöre. Die Frage, wie diese Musik als das, was sie ist, als dramatische, aus einer Handlung hervorgewachsene Musik aufgeführt werden kann, ist gleichfalls nachher zu erörtern.

So besitzen wir aus den letzten Salzburger Jahren des Meisters drei unbekannte dramatische Werke höchsten Wertes: die vollständige Oper „Idomeneo", das unvollendete Singspiel von „Gomas und Zaide" und die Schauspielmusik zu „Thamos König in Egypten". Hierzu tritt nun noch ein großes Meisterwerk aus späterer Zeit, die letzte Oper, die Mozart geschrieben hat: „La clemenza di Tito" „Die Gnade des Titus".

Die Beurteilung dieses Werkes ist von Anfang an sehr zwiespältig gewesen und

ist das auch geblieben. Im Gegensatze zum „Idomeneo“ wird hier nicht nur der Text als schwach erklärt, sondern großenteils auch Mozarts Musik; als bedeutend anerkannt werden eigentlich nur zwei Nummern, das erste Finale und die große Arie der Vitellia. Erklärt wird die verhältnismäßige Minderwertigkeit der Musik mit den besonderen Umständen ihrer Entstehung. Diese sind freilich traurig genug. Etwa ein Vierteljahr vor seinem Tode wurde Mozart aus der Arbeit am letzten Akt der Zauberflöte herausgerissen durch den höchst ehrenvollen und auch finanziell für seine bedrängten Umstände sehr wichtigen Auftrag, die Festoper für die bevorstehenden Krönungsfeierlichkeiten in Prag zu schreiben. Der Text wurde ihm vorgeschrieben; rund drei Wochen hatte er Zeit, die Oper zu schreiben, von Wien nach Prag zu fahren und sie einzustudieren. Dabei war er nicht gesund und kränker, als er ahnte. Es wäre wahrhaftig nicht wunderbar, wenn das so Geschaffene schwach geworden wäre. Aber muß es deshalb schwach sein?

Der Text, an dem natürlich eine Änderung nicht mehr möglich war, stammte von Metastasio, immerhin den bedeutendsten Textdichter seiner Zeit; es war eine echte, nur aus Seccorezitativ und Arien bestehende opera seria gewesen, die aber durch Hinzufügung einiger Ensemblesätze, Chöre und zweier Finales bereits modernisiert war. Die Handlung gilt als uninteressant und undramatisch, die Charaktere als schemenhaft und matt. Wenn man die Darstellung der Handlung liest, die Jahn in seiner Mozartbiographie gibt, und der Abert — auch in den Mißverständnissen übrigens — folgt, dann wird man allerdings das abfällige Urteil gerechtfertigt finden. Aber das kann nicht entheben, den Urtext selber zu vergleichen, der leider in sehr weitschweifigen, altmodischen, wenig schlagkräftigen Seccorezitativen die Handlung fortführt.

Man denke sich einen jugendlichen Herrscher, der von dem edelsten Bestreben beseelt ist, sein Volk glücklich zu machen. Nun muß er erleben, daß gegen ihn ein Aufruhr entsteht, der nur mit Mühe niedergeschlagen, und er selbst gerettet werden kann. Mit sprachlosem Entsetzen vernimmt er aber, daß sein bester und innigst geliebter Freund, dem je zu mißtrauen er für unmöglich gehalten hätte, sich selbst vor dem Senat als Anstifter der Verschwörung bekannt habe. Wie soll er das glauben? Ehe er das Todesurteil unterzeichnet, läßt er sich den Gefangenen vorführen. Er sieht dessen reumütige Zerknirschung, erfährt zugleich aber seine Weigerung, das Rätsel zu lösen. Sextus — so heißt der Freund — kann sein Geheimnis nicht offenbaren, weil er sonst seine Verführerin, die heiß geliebte Vitellia, preisgeben müßte. Im Zorn über diesen vermeintlichen Trotz weist der Kaiser ihn von sich. Das Adagio der a-dur-Arie, in welcher Sextus, zum Tode gehend, seine Seelenqual ausspricht, ist einer der ergreifendsten Bühnenaugenblicke im gesamten Werke Mozarts. Titus unterzeichnet das Todesurteil. Da steht aber vor seines Geistes Auge die tiefe Reue des Sextus. Im Gefühl, daß dieser wohl irren, nicht aber eigentlich schlecht sein könne, daß er trotz allem fortan ein für immer treu bleibender Freund sein werde, zerreißt Titus das Todesurteil. Im hinreißenden Allegro einer b-dur-Arie spricht sich die Erleich-

terung seines Gemütes durch solches Durchbrechen der innersten Überzeugung aus. Was ist da matt, schemenhaft und schwächlich? Man denke an den Deutschen Kaiser Otto den Großen. Sein Bruder Heinrich empörte sich gegen ihn, ja er veranlaßte einen Mordanschlag. Otto begnadigte ihn und gewann den treuesten Diener. War Kaiser Otto schwächlich? Warum soll es Kaiser Titus sein, wenn er das Gleiche tut?

Und die Verführerin des Sextus, Vitellia? Sie ist leidenschaftlich und ehrgeizig. Sie liebt den Kaiser Titus und hofft, durch seine Hand auf den Thron zu gelangen, den einst ihr Vater Vitellius eingenommen hatte. Sextus ist zu ihr in heißer Liebe entbrannt, und als sie zu sehen glaubt, daß Titus sich einer anderen Frau zuwende, da umgarnt sie Sextus und verführt ihn zum Aufruhr. Nachdem dann alles mißglückt und Sextus verhaftet ist, hält sie auch sich für verloren. Da erfährt sie, daß Sextus fest geblieben sei und sie nicht verraten habe. Nun bewährt sich ihr edler und stolzer Sinn. Sie geht zu Titus und, obschon sie weiß, daß er sie jetzt zu seiner Kaiserin ersehen hat, gibt sie ihr höchstes Ziel preis und sucht Sextus durch das volle Geständnis ihrer Schuld zu retten. Die Arie, in der sie ihren Verzicht auf eigenes Glück ausspricht: „Ach nicht für mich sind Blumen und Schleier. Die schönste Feier bleibt mir versagt“ ist, ergriffen und ergreifend vorgetragen, von großer Wirkung.

Warum soll Sextus durchaus ein so jämmerlicher Mensch sein? Wie oft schon mag es auf dieser Erde seit Adams Zeiten vorgekommen sein, daß ein Jüngling durch weibliche Reize verführt wird, gegen sein Gewissen zu handeln? Sextus aber geht eher in den Tod, als daß er Vitellia verrät. Da zeigt er Charakter.

In Wahrheit gibt es nicht allzuviele Opern, in denen so starke und wahre Seelenkonflikte dargestellt sind, wie in der „Gnade des Titus?. Durch den altmodischen Weitschweifigkeits-Schleier, den der unbeholfene Text der Seccorezitative darüber wirft, muß man eben hindurchsehn.

Wenn ein großer Musikdramatiker von solchen Menschenschicksalen bewegt wird, dann ist die Musik dazu in ihm ganz von selbst da, dann braucht er nicht viel Zeit, sie zu erfinden, höchstens sie niederzuschreiben. Mit Ausnahme der Seccorezitative, die Mozart anscheinend seinem Schüler Süßmayer überließ, ist alles von Mozarts eigener Hand geschrieben da. Kein Vorurteil darf hindern, den Schatz zu heben.

*

Vier große Werke haben wir erörtert. Das sei genug. Es käme schon beinahe auf eine Verdoppelung des lebendigen Bühnenwerkes Mozarts heraus. Gewiß keine Kleinigkeit.

Was hat zu geschehen, um diesen vier Werken zu einem ihrem Werte entsprechenden Leben zu verhelfen?

Den richtigen Weg zeigt die mit „Cosi fan tutte“ gemachte Erfahrung. Von dieser Oper gibt es rund 50 „Bearbeitungen“. So lange sie nur „verbessert“ aufgeführt wurde, konnte sie nicht leben und nicht sterben. Seit man sich darauf besonnen hat,

sie abgesehen von Kürzungen — in echter Gestalt aufzuführen, ist sie allmählich zu einer an vielen Bühnen vielgespielten Oper geworden; das schönste Beispiel, daß ein Streben nach Echtheit keineswegs ein theoretischer Wahn, sondern die beste Grundlage des Erfolges ist. Also scheint die Lösung sehr einfach zu sein. Man führe die Sachen auf, wie sie überkommen sind, so gut wie möglich, und der Erfolg, wenn er überhaupt zu erzielen ist, wird nicht ausbleiben.

Sowie man das aber ins Auge faßt, ergeben sich neue Fragen. Zunächst ist von den vier Werken, die wir behandelt haben, eines: das Singspiel von „Gomas und Zaide" nicht vollendet, und auch das Vollendete nicht vollständig erhalten. Wie soll das Bruchstück aufführungsfähig gemacht werden? Das zweite deutsche Werk aber „Thamos König in Egypten" ist Musik zu einem veralteten und nie lebensfähig gewesenen Schauspiele. Wie soll man da abhelfen? Die beiden anderen Werke sind zu italienischen Texten geschrieben. Sie bedürfen mindestens der Übersetzung. Wir sahen auch, daß zwar ihre Handlungen keineswegs schlecht, aber die Herausarbeitung dieser Handlungen in der Textgestaltung nicht glücklich ist, daß es an der erforderlichen Deutlichkeit des Bühnengeschehens fehlt. Wir erkannten dies als die Folge davon, daß Mozart von hinreichender Einwirkung auf die Textgestaltung bei ihnen behindert war.

Die Parole kann also nicht heißen: überhaupt nicht bearbeiten! sondern sie muß heißen: so wenig wie möglich bearbeiten! Dabei muß man sich über Eines klar sein. Mozart ist vielleicht der feingeistigste Musiker; an ihn darf nur mit leiser Hand gerührt werden. Starke Eingriffe sind vom Übel. Mit kleinen Mitteln sind große Wirkungen zu erreichen.

Ist so mit größter Pietät vorzugehen, so darf diese doch nicht mit Pedanterie verwechselt werden. Das Wesentliche muß man erkennen. Das ist bei Mozart immer dasselbe: die Verklärung menschlicher Schicksale, menschlicher Seelenbewegungen in Musik. Daher darf nie das Geringste geändert werden an den Charakteren der dargestellten Menschen, nicht das Geringste an ihren Schicksalen, nicht das Geringste an den daraus sich ergebenden Seelenbewegungen. Jede Änderung hieran verzieht den Sinn der Musik und wird zur Fälschung. In der Hinsicht ist viel gesündigt worden.

Dagegen darf verdeutlicht werden! Die Menschenschicksale der Handlung müssen so deutlich werden, daß der Hörer miterlebend in sie hineingezogen wird. Nichts Fremdes, weder an Musik, noch an Handlung darf hinzugetan werden.

Daß der Verfasser dieser Ausführungen nach der hier dargestellten Auffassung auch gehandelt hat, ist selbstverständlich, sei aber hier nur nebenher erwähnt.

Es hat keinen Zweck, darüber nachzudenken, ob die so zu gewinnenden vier Werke Mozarts den berühmt gewordenen gleichwertig seien; es genüge, daß alle vier höchsten Ranges sind, daß jedes von ihnen seine besondere, so nicht wieder vorhandene Eigenart hat; daß jedes von ihnen, echt aufgeführt, größter Publikumswirkung fähig ist. Aus allem diesen ergibt sich, daß hier die Möglichkeit besteht, einen

kostbaren Schatz zu heben. Der Besitz des deutschen Volkes an schönstem und edelstem Geistesgut kann eine Bereicherung erfahren, die es sich nicht entgehen lassen darf. Jeder, der es kann, soll und muß dabei mithelfen!

GIUSEPPE VERDI

VON HANS JOACHIM MOSER

Seit in den ersten Jahren nach dem Krieg damalige Wagnerfeindschaft den Maestro von Sant' Agata zum Gegenpapst des Meisters von Bayreuth hat erheben wollen, ist sein ehedem ziemlich eindeutiges Bild widerspruchsvoll geworden, und es lohnt (auch über das kleine Jubiläum seines 125. Geburtstages und die Freundschaft zwischen Hakenkreuz und Liktorenbündel hinaus) nach der eigentlichen Wesensart eines der größten Opernkomponisten aller Zeiten zu fragen. Die unerbittliche Aufführungsstatistik der deutschen Musik-Bühnen zeigt (beschämend!) Puccini an erster, Wagner an zweiter, Verdi an dritter Stelle — und dann noch lange keinen vierten. Auch das berechtigt, nach dem Geheimnis seines Erfolges in einem Lande zu fragen, dem er die längste Zeit seines Lebens zwar nicht künstlerisch, aber sonst zurückhaltend gegenübergestanden hat. Ist die Liebe, die unser großes Publikum an ihn bindet, nur durch die Anziehungskraft des Andersartigen, Fremden, letzthin Unbegreiflichen begründet, gewissermaßen eine halb unmoralische Frucht unseres illegitimen Drangs nach Klangsinnlichkeit? Kurz gesagt: ist er wirklich nur der Belcantozauberer, als der er landläufig gilt?

Sehen wir ein Briefbruchstück, das der Fünfunddreißigjährige, der damals den Namen Wagner vermutlich noch nie vernommen hatte, anno 1848 an den Neapler Impresario seines ersten „Macbeth" gerichtet hat: „Die Tadolini hat eine gute und schöne Erscheinung, und ich möchte die Lady Macbeth ungestalt und häßlich haben. Die Tadolini singt vollendet, und ich möchte, daß die Lady überhaupt nicht singt. Die Tadolini hat eine herrliche, helle, klare, mächtige Stimme, und ich möchte für die Lady eine rauhe, erstickte, hohle Stimme haben. Die Stimme der Tadolini hat etwas Engelhaftes, und die Stimme der Lady soll etwas Teuflisches haben. Unterbreiten Sie diese Gedankengänge der Direktion und dem einsichtsvollen Dirigenten Meister Mercadante..."

Was ist das — abgesehen von der wirksamen Rhetorik und der auf die Primadonna selbst zielenden Taktik — für ein Bekenntnis zur dramatischen Wahrheit und gegen den Kultus einer Tonschönheit um jeden Preis! Verdi hat derlei nicht Theorie bleiben lassen, die vor der Wirklichkeit des herrschenden Publikumsgeschmacks die Segel gestrichen hätte. Von der Florentiner Uraufführung desselben „Macbeth" im Jahr zuvor berichtet entgegen dem damals üblichen Schlendrian die Sängerin Nini-Barbieri u. a.: „Mehr als hundert Klavier- und Orchesterproben wurden abgehalten... Allein die Nachtwandelszene brauchte mehr als drei Monate Proben... Drei Monate lang versuchte ich früh und abends einen Menschen darzustellen, der aus dem

Schlaf spricht, der, wie es der Maestro wollte, Worte hervorbringt, ohne die Lippen zu bewegen ... Das Duett mit dem Bariton wurde (man wird es mir nicht glauben) hundertfünfzigmal probiert. Verdi wollte es erzwingen, daß die Musik in unserm Mund mehr gesprochen als gesungen klänge."

Diese Besessenheit vom Willen nach restloser Verwirklichung seines künstlerischen Wunschtraums ist also nicht erst das Ergebnis von Auffassungswandlungen, sondern eignet Verdi schier von Anfang an; sehr eindrucksvoll, was er 1869 einem Pariser Freunde geschrieben hat: „Auch die Sänger müssen singen wie ich es will und nicht wie sie wollen. Die Chöre müßten mir ebensoviel guten Willen entgegenbringen. Alles müßte sich nach mir richten, ein einziger Wille müßte in allem maßgebend sein: der meine. Sie werden das einigermaßen tyrannisch finden, und das ist es vielleicht auch. Aber wenn das ganze Werk aus einem Guß ist, so ist es eben nach einer Idee geformt, und alle müssen bestrebt sein, diese Einheit Ereignis werden zu lassen ... Die Folgerung aus alledem ist, daß ich kein Komponist für Paris bin: ich glaube an die Inspiration, ihr glaubt an die Mache." Spürt man, daß Wagner und Verdi nicht zufällig dem gleichen Jahrgang (1813) entstammen?

Ein Mann, der so in vielem gegen die läßliche Tradition des italienischen Theaterbetriebs seiner Jugendzeit eingestellt war, muß als Revolutionär gewirkt haben. Dafür ist sehr bezeichnend eine jüngst erst bekannt gewordene Tagebuchäußerung unseres trefflichen Otto Nicolai, des frühverstorbenen Meisters der Spieloper „Die lustigen Weiber", eines Werkes, das seine heiße Verehrung für den damaligen italienischen Operngeschmack vielfach durchscheinen läßt. Er schreibt 1844 in Wien: „Irre ich mich nicht sehr, so fängt jetzt die gute deutsche Opernmusik an, die italienische wieder etwas aus dem Felde zu schlagen. Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten fünf Jahren gesunken! Donizetti lebt fast immer in Paris oder Wien, wo er jetzt als k. k. Kammerkapellmeister und Hofkompositeur mit 4000 Gulden Konventionsmünze Gehalt auf Lebenszeit engagiert ist(!) — und tut nichts mehr für Italien. Rossini ist ganz verstummt. Wer jetzt in Italien Opern schreibt, ist Verdi. Er hat auch den von mir verworfenen Operntext ‚Nebucodonosor' komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr — ist kein Meister in technischer Hinsicht — muß ein Herz wie ein Esel haben und ist wirklich in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtungswerter Kompositeur. — Ich denke, unter diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken — und jetzt möchte ich dort keine Oper schreiben" (was Nicolai übrigens u. a. mit dem „Prescritto", stoffgleich mit Balsacs „Oberst Chabert", unter tatsächlich großem Erfolg getan hatte). Das Urteil ist typische Perspektive-Irrung aus allzugeringem Abstand — aber es bezeugt drastisch, was wir behaupteten: eine Neuheit in Verdis Wirkung, wie sie meist die Sachleute noch mehr als die Laien verblüfft und zunächst abstößt.

Worin bestand sie nun, nicht nach technischen Einzelheiten, sondern am großen Ganzen eines veränderten Lebensgefühls, eines geistesgeschichtlichen Richtungs-

wechsels gemessen? Grob gesagt, im Durchbrechen der Hochromantik in Italien. Ich sage mit Absicht nicht: der Romantik schlechthin. Denn diese ist sogar — was viel zu wenig bemerkt zu werden pflegt —, in einem bedeutsamen Bestandteil vormals geradezu aus Italien zu uns gekommen. Wer sich in die neapolitanische Kirchenmusik der Astorga und Durante eingelebt hat, der entdeckt dort schon um 1720 eine Menge jener süßherben Reizmittel der Harmonik (verminderte Septakkorde u. dgl.), die von hier aus ebenso in die Bachschen Passionen und seine h moll-Messe wie ein Lebensalter später in die Musikdramen Glucks hinübergewandert sind. Und wenn man an den Paduaner Geigenmeister Tartini samt seiner Teufelstrillersonate denkt, zu schweigen von den erst vor wenig Jahren entzifferten Geheimprogrammen seiner Violinkonzerte, so zeigen sich bei ihm ebenfalls schon vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts geradezu E. T. A. Hoffmannsche Satanismen und Spukvorstellungen, die für die Gestalt des höllischen Genuesen Paganini und seines angeblich gleichfalls von Mordgeheimnissen umwitterten Geigenbauers Giuseppe Guarneri del Gesù den Untergrund geliefert haben. Genug von diesen Beispielen, die sich leicht noch häufen ließen. Eine Geschichte der italienischen Musikromantik vor Verdi ist noch ungeschrieben, würde aber lohnen; in dem schon genannten Maestro Mercadante und seinem Kollegen Pacini hat man gelegentlich die apenninischen Seitenstücke zu Marschner sehen wollen, der seinerseits wieder in Bellini ein romantisches Vorbild und einen in manchem innerlichst verwandten Kunstgenossen gehabt hat. Item: die romantische Schule Verdis ist zwar kein Beginn, wohl aber eine an Höhe und Wucht neue Flutwelle, die nicht zuletzt durch französische wie deutsche Einflüsse ihre Sonderfärbung erhalten hat. Dumas und Victor Hugo haben ihm die fantastischen Schauer vermittelt, der „Graf von Montecristo“ und der „Glöckner von Notredame“ haben seine Vorstellungswelt aufgewühlt, lange bevor er ihnen die Fabeln für „Traviata“ und „Rigoletto“ verdanken sollte, die samt dem „Troubadour“ und der „Sizilianischen Vesper“ (Text von Scribe!) seine französelnde Epoche von 1851/55 geformt haben.

Von dieser Stimmung her und durch das Medium seines gesamtitalienischen Temperaments (ungeachtet der noch nötigen Spezialisierung auf das Lombardische hin) hat er die zwei größten Stoffquellen seiner Musikdramatik gesehen, die ihn lebenslang befruchtet haben: Schiller und Shakespeare. Er hat Luise Miller, die Räuber und Don Carlos mit der gleichen dienenden Begeisterung wie Macbeth, Othello und Falstaff veropert, und so gewiß sie dabei auch manche Gewalt erlitten haben, so ist er dennoch unvergleichlich viel nobler mit ihnen verfahren als beispielsweise Ambroise Thomas mit Mignon, Massenet mit Werther und Gounod mit dem Faust. Verdis Briefe spiegeln das Verwandlungsverfahren vom fremden Schauspiel zum eignen Libretto besonders eingehend gelegentlich des Lear, und man erkennt, wie er dies Zurichten nie als bloße Stoffausräuberung, sondern als notwendige Straffung unter dem Gesetz der italienischen Musik betrachtet hat.

An sich wäre in der einzelnen Wahl solcher Texte noch kaum etwas Kennzeichnen-

des zu sehen, da die Barocktypik der Stoffe längst vorbei war und jeder der genannten Gegenstände schon vor Verdi von irgendwem eine Veroperung erfahren hatte, z. B. „Kabale und Liebe“ als Wiener Operettenparodie um 1830 durch Adolf Müller und Jos. Drechsler, die „Räuber“ von Mercadante, Arditi und Gallo, „Don Carlos“ sogar von vier italienischen Kleinmeistern der vierziger Jahre, während das Buch zu Chélards „Macbeth“ (1827) vom Marseillaisendichter Rouget de l'Isle stammte, der „Othello“ bereits 1816 in Rossinis Vertonung einen Welterfolg errungen hatte und vollens der Falstaff mit Musiken von Salieri, Dittersdorf, Peter Ritter, Ad. Adam, O. Nicolai und vielen andern über die Opernbühne stolziert war. Erst die Häufung dieser Stoffe bei Verdi gewinnt charakterisierende Bedeutung.

Verdis Verzicht auf das Schöne zu Gunsten des Kennzeichnenden selbst um den Preis der Häßlichkeit beschränkt sich nicht auf Lady Macbeth — die alte Zigeunerin Azucena im „Troubadour“ und der bucklige Rigoletto, die Hexe Ulrica im „Maskenball“, König Philipp im „Don Carlos“, der Amonasro in „Aida“ sind alle keine „Bösewichter“ und tragen dennoch jene verschärften Züge im getrübten Licht, die sie zu unvergeßlichen Gestalten einer südlichen Hochromantik und zu den eigentlichen Bewegern des jeweiligen Dramas machen. Lebt sich der „Lyriker“ Verdi in den andern — durchschnittlich konventionelleren — Gestalten mit himmlischen Melodieen aus, so der unvergleichliche Seelenmaler und Dramatiker in diesen, auf denen sein höchster Ruhm auf die Dauer beruhen dürfte; ihre „Arien“ sind meist „Szenen“, in denen das Orchester von Anfang an erhöhte Bedeutung gewonnen hat.

Sucht man die Unterschiede zwischen deutschem uned italienischem Musikgestalten scharf herauszuarbeiten, so läßt sich leicht gegen Deutschlands meist wortgezeugte Melodik der italienische Belcanto stellen, oder noch besser germanische Gedanklichkeit gegen romanische Klangsinnlichkeit. Dafür ein bezeichnendes Beispiel schon aus dem siebzehnten Jahrhundert: der große Bergamasker Kirchenkapellmeister Tarquinio Merula hat 1623 eine lustige Szene geschrieben, wie ein paar Schüler die Grammatikregel „Nominativo hic haec hoc“ aufsagen — das Ergebnis ist ein Klangspaß, der mit buffonesker Komik des hundertmal wiederholten quorum quarum quorum wie ein Fröschequaken wirkt; der Nürnberger Erasmus Kindermann hat wenige Jahre darauf dasselbe vertont, aber daraus eine seelische Studie gemacht: wie die Schüler aus blindem Eifer in stotternde Verlegenheit, in ängstliches Verhaspeln geraten, während der Lehrer sie immer drohender anstachelt und jagt — das ist auch komisch, aber vor allem fesselt es menschlich und zielt garnicht auf das Klangergebnis. Da hat man einen Gegensatz, der sich durch die Jahrhunderte immer wieder bestätigt.... Weiter ist das Formgefühl der Italiener vor allem eigengesetzlich musikhaft, bei den Deutschen dagegen meist vom Inhaltlichen her bestimmt. Das reicht noch weiter zurück: um 1560 herrscht in unserer Kunstlyrik meist noch die Barform, deren verschieden textierte, weil mit einer Fülle des dichterisch zu Sagenden befrachtete Stollen sich immer jeweils derselben Melodie bedienen. Gleichzeitig beginnt

in Italien die neapolitanische Villanelle zu herrschen, in der die Melodiewiederholungen um ihrer selbst, um des musikantischen Baugesetzes willen stehen — so genügt es auch, daß der Text zweimal gleich auftritt, er ist mehr Mittel zur Singbarmachung als Gegenstand der Mitteilung eines dichterischen Inhalts. Und so ist es mit dem Gegensatz von Nummernoper und Musikdrama bis ins späte 19. Jahrhundert hinein letztlich verblieben.

Die italienische „Melodie um ihrer selbst willen" will nur begleitet sein, und es war — wie schon zwischen Eckermann und Goethe rühmend verhandelt worden ist — der Ehrgeiz der welschen Orchester, selbst bei imponierendster Besetzung nur ja nie die Stimme zu bedrücken; in den ganz deutschen Opern dagegen ist die Singstimme nur roter Faden in einem polyphonen und symphonischen Gewirk, das neben dem sag- und singbaren Wort das Gefühl, den Sinn, die Bedeutung noch in einer Fülle symbolgeladener Kraftlinien zum Ausdruck bringt — Wagner hat gelegentlich seines Nachrufs auf den Sänger Schnorr von Carolsfeld das Gewebe seiner Tristanpartitur dieserhalb in anschaulichster Weise erläutert. Die echt italienische Opernmusik rechnet mit einem realen, selbstherrlichen, kennerischen Publikum, das verwöhnt, unterhalten und fasziniert werden will. Der deutsche Musikdramatiker dagegen spricht mit sich und mit Gott, läßt bestenfalls noch eine „Idee" von Menschheit mit anwesend sein und bedient dies „Volk" nicht, sondern sucht es ästhetisch und vor allem ethisch zu belehren, zu bessern, zu erziehen. So ist Musik beim Welschen im Extrem eine gesellige, gesellschaftliche, sporthafte Angelegenheit, bei uns dagegen ein Kulturfaktor, eine Glaubensangelegenheit, ein Stück Weltanschauung. Wie es der Halbitaliener Busoni aus guter Doppelerfahrung definiert hat: der Italiener „liebt die Musik", der „Deutsche „ist musikalisch" und verlangt von der Musik „Tiefe", was der Franzose dahin bespöttelt, sie sei uns eine „Staatsangelegenheit".

Fragt man nun nach diesen Feststellungen (die gewiß notgedrungen ein wenig typisierend übertrieben werden mußten), wie weit die so geschilderte welsche Seite Verdis Anschauungen entspreche, so ergibt sich die eingangs behauptete Tatsache, die manchen verblüffen mag, daß Verdi hier keineswegs reiner Italiener ist, sondern ungefähr in der Mitte zwischen deutschem und italienischem Empfinden beheimatet steht, und das nicht erst als Ergebnis einer — gewiß heimlich erfolgten, jahrelangen — Auseinandersetzung mit Wagner, sondern von sich aus und von vornherein. Wozu in Klammern vermerkt werde, daß ja auch Wagner oft musikantischer verfahren ist, als er es in der Theorie gewollt hat — sonst besäßen wir weder das herrliche Duett zwischen Siegfried und der Walküre noch das Meistersingerquintett und verwandte Köstlichkeiten. Auch sonst haben die größten Opern-Italiener wie Monteverdi und Alessandro Scarlatti über die vorbezeichneten Eigenheiten in höchsten Augenblicken sehr wohl hinausgegriffen; andererseits konnte es jenem Jommelli aus Glucks Generation, dem der junge Schiller starke Stuttgarter Operneindrücke verdankte, in seiner Heimat Neapel bei später Rückkehr geschehen, daß man sein drama-

tisch ernstes Wollen als „troppo tedesco" auspfiff. Rossini, Bellini und Donizetti jedenfalls haben — trotz manches französischen Einflusses — das italienische Zeitideal weit typischer erfüllt als Verdi. Daß dieser dann seinerseits mit der Gesamtsumme seines Schaffens den italienischen Geschmack stärkstens gelenkt und die Verschärfung seiner Eigentümlichkeiten im Versimo von Mascagni und Leoncavallo und vor allem in der Neuromantik von Puccini (Kleinere ungerechnet) nach sich gezogen hat, nimmt in keiner Weise wunder. Gewiß gibt es auch in seinen Werken, zumal im „Troubadour", in „Simone Boccanegra", in der „Sizilianischen Vesper", in der „Macht des Schicksals" noch genug Melodien, deren bloße hm-ta-ta-Begleitung uns leise lächeln macht, und einen Handlungskrimkrams, den kaum jemand ganz entwirrt. Aber Verdi hat einmal geschrieben: „Eine Kunst, der die Natürlichkeit, die Einfalt abgeht, ist keine. Inspiration ergibt ihrer Natur nach Einfalt." Dergleichen ist eben das Normalnull des Vorgefundenen, das kein Großer je völlig hat verleugnen können, gegen das er sich nur mehr oder weniger kühn auf entscheidende Strecken hat abheben können. So erklären sich auch die oft leer und äußerlich auf uns wirkenden Kadenzrouladen àla Meyerbeer, die brutal lauten Chor- und Orchestermassierungen, die er von Rossinis Lehrer, dem in Bergamo wirkenden Bayern Simon Mayr übernommen hat, und solcher Schlacken mehr.

Wo aber Verdi sich gegen diese Alltäglichkeiten seiner Zeit völlig absetzt, da wird er ganz „er selbst." Was er 1871 schreibt, hätte er wohl schon zwanzig Jahre früher für seine wahre Meinung erklärt: „In der Musik darf man nicht nur ausschließlich Melodiker sein. Die Musik enthält mehr als bloß Melodie, mehr als Harmonie. Nämlich Musik! Beethoven war kein Melodiker, Palestrina war kein Melodiker (versteht sich, „Melodiker" in unserm Sinn)." Was er also „Musik an der Musik" nannte, ist mehr als hinreißende Musikanterei, ist die Suche nach Seelischem im Tonreich, und dieses wieder kann nur Spiegelung seiner eignen Seele sein.

Wer war Verdi als Mensch? Seine Lebensgeschichte sagt es deutlicher als viele ausdrückliche Wortbekenntnisse — Verdi ist einer der keuschesten, verschlossensten, herbesten unter den Künstlern seiner Zeit gewesen, ein knurriger Selbstbewahrer, der darin näher bei Brahms als bei Wagner gestanden hat. Soll man sich daran erinnern dürfen, daß die Langobarden ehedem „bei Hamburg" gesessen haben?"

Im Jahr des deutschen Befreiuungskrieges wird er zu Roncole bei Busseto, Prov. Parma, als Sohn eines armen Dorfkrügers geboren. Daß der junge Mensch bei der Aufnahmeprüfung für's Mailänder Konservatorium wegen Talentlosigkeit abgelehnt wird, ist die gewohnte Huckebeinerfahrung der Genies, zu der man nachträglich nur vermuten kann: „Vielleicht war dieser Unfall das größte Glück seines Lebens". Dabei hat Verdi nachmals sehr klare und entschiedene Vorstellungen von dem gehabt, was eine Musikhochschule den jungen Werdenden bieten solle — bemerkenswerterweise keineswegs, was heute gern gefordert wird: den unmittelbarsten Zuschnitt auf das, was die Musikpraxis braucht; sondern viel eher das, was wir jetzt mit „grundsätzlicher Haltung" und „Handwerklichkeit schlechthin" bezeichnen wür-

den. So schreibt er 1871 an den Musikgelehrten Florimo wegen der Neuordnung des kgl. Konservatoriums zu Neapel: „Höret nur wenige Aufführungen zeitgenössischer Opern und lasset euch da nicht einlullen, weder von den vielen harmonischen und instrumentalen Schönheiten, noch vom verminderten Septimenakkord, diesem Zufluchtsgriff für uns alle, die wir nicht vier Takte komponieren können ohne ein halbes Dutzend solcher Septimen. Ich wünsche, daß Sie vor allem einen gelehrten, im Unterricht strengen Mann finden möchten. Freiheiten und Fehler im Kontrapunkt mögen hingehen und sind 'mal ganz hübsch — im Theater. Im Konservatorium nicht. Kehren wir zu den Alten zurück — das gibt einen Fortschritt!" So geschrieben im Jahr der „Aida" — und in enger Übereinstimmung mit seiner brieflichen Klage an Hans von Bülow, wie sehr Italien die lebendigen Zusammenhänge mit seiner gewaltigen Musikvergangenheit im Zeichen Palestrinas verloren habe...

Jener kleine Operncembalist an der Scala, Lavigna, bei dem er seine Studien nun faute de mieux durchführte, muß — ähnlich wie der Thomaskantor Weinlig für Wagner — ein ausgezeichneter Lehrer gewesen sein. Denn wie der große deutsche Musikdramatiker nachmals in den Cantus-firmus-sätzen und Fugen der „Meistersinger" zu den Haupteröffnern der dritten deutschen Polyphonie gehört hat (die erste war die von Heinrich Finck bis Ludwig Senfl, die zweite die von Schütz bis Bach gewesen), so hat auch Verdi nachmals die Kunst des Fugenschreibens meisterlich beherrscht. Das beweist nicht nur sein herrliches „Requiem" von 1874, sondern auch die Fuge als Schlachtschilderung in der zweiten Macbethbearbeitung (1865) und der Schlußgesang des „Falstaff", in dem der feurig-kalte Greis seine letzte Weisheit mit skeptischem Gelächter ausgesprochen hat: „Alles ist Spaß auf Erden, wir sind geborene Toren".

In einer kurzen selbstbiographischen Skizze, die Verdi 1879 diktiert hat, schauen wir in die dramatischste Epoche seines sonst eigentlich verhältnismäßig unansehnlichen Lebens hinein. Der junge Mensch erregt dadurch Aufmerksamkeit, daß er bei einer Einstudierung und Aufführung von Haydns „Schöpfung" als Dirigent einspringt, und bekommt den Auftrag zu seiner ersten Oper an der Mailänder „Scala", die dem Sechsundzwanzigjährigen denn auch hübschen Erfolg bringt, Oberto di San Bonifazio. Das verspricht ihn von dreijähriger Organistenfron in Busseto zu befreien. Der zweite Auftrag soll daraufhin eine komische Oper werden („Einen Tag König") — aber während der Arbeit sterben ihm binnen weniger Wochen die geliebte Frau und beide Kinder dahin. Kein Wunder, daß dem gequälten Werk die Laune fehlt und Mißerfolg zuteil wird. Verzweifelt will er allem Künstlerberuf abschwören, und erst die listige Einschließung mit dem Textbuch des ‚Nebucodonosor' seitens eines befreundeten Impresarios führt ihn auf die Bahn des Opernkomponisten zurück — das oratorienhafte Werk über den Belsazarstoff erringt gewaltigen Erfolg, und nun folgt ein Auftrag dem andern — bis Wagner den Lohengrin vollendete, hat Verdi sich an vollen siebzehn abendfüllenden Werken

schier wund und lahm schreiben müssen, und gegen Wagners zwölf stehen Verdis insgesamt sechsundzwanzig volle Bühnenpartituren.

Doch diese Mühe blieb nicht in erlebnisloser Routine verhaftet — Verdi wird in den vierziger Jahren der Bannerträger der vaterländischen Hoffnungen seines zerspellten und von Fremdherrschaften gequälten Volkes. Der Revolutionschor im dritten Aufzug des „Ernani", der in der Krypta des Aachener Münsters spielt, die patriotische Grundstimmung seines „Attila", in dem aus Italien ein fremder Eindringling vertrieben wird, schließlich 1848 seine „Battaglia di Legnano", in deren Schlußakt die Todesritter in der Gruft von Sant' Ambrogio geloben, die Tyrannen über die Alpen zurückzutreiben, erregten den Jubel des Risorgimento. Und es ist mehr als ein geistreicher Einfall, wenn die Carbonari unter dem „Evviva Verdi!" als Kurzwort „Es lebe Vittorio Emanuele, Ré d' Italia!" verbargen. Mit Cavour und Manzoni geistig verbunden, ist er in das erste Parlament des geeinten Italien berufen worden, und wenn er auch über seine Abgeordnetentätigkeit nur spöttisch zu reden liebte, so hat Verdi als Volksvertreter dennoch manches in staatlichem Auftrag zur Neuordnung des Musikwesens seines Landes geplant und getätigt. Allmählich strömten auf den von Erfolg zu Erfolg Eilenden Reichtümer zu; allein vom Erfolg seiner Luisa Miller konnte er den Grundstock seines heimatlichen Gutshauses Sant'Agata legen, und er hat mit klarer Einsicht in die Dinge dieser Welt sein Besitztum gemehrt und zugleich veredelt. Denn dieser Meister der Töne war auch ein leidenschaftlicher Jäger, ein wirtschaftlicher Gutsbesitzer, ein begeisterter Gärtner und Landwirt, der eine sinnreiche Hausindustrie und Musterwirtschaft auf seinem Besitz organisierte, um wenigstens in seinem engen Bereich die furchtbare Auswanderungsquote zu beseitigen, die den italienischen Volkskörper damals bis zum Weißbluten zu bringen drohte. So schreibt der Ex-Deputierte 1881 (und man wird ihn keinen schlechten Nationalsozialisten darob nennen): „Wenn ich Regierung wäre, würde ich mich nicht so sehr um die Parteien kümmern, ob es nun die Weißen, Roten oder Schwarzen sind, sondern daß die Leute täglich satt zu essen haben." So hat er denn auch die siebzehn Millionen Lire seines Nachlasses, da der mit einer seiner besten Primadonnen glücklich Wiedervermählte kinderlos starb, an unendliche Stiftungen und Wohlfahrtsanstalten gegeben (etwa zur Gründung des heutigen Mailänder kgl. Konservatoriums, das nun stolz seinen Namen trägt, und an eine Anstalt für arme alte Musiker, in deren Hospizkapelle er sich mit seiner Frau zur ewigen Ruhe betten ließ); schon zu Lebzeiten kümmerte er sich lebhaft, daß in den von ihm gestifteten Krankenhäusern zu Busseto und Genua keine Mißstände einrissen.

Wenn im Laufe von Verdis Leben tatsächlich eine Annäherung an Wagner stattgefunden hat, dann eine weit allgemeinere, als daß er hie und da einen Wagnerschen Instrumentationseffekt oder eine Harmoniewendung, auch wohl eine Leitmotivspur übernommen und in seiner Eigenart weiterentwickelt hätte — der Grundgedanke der Wagnerschen Theorie, daß die Musik Dienerin der Dichtung sein solle und ihre

Sinfonik in den Dienst einer „unmittelbaren" Wissensübermittlung um dessen letzte Triebkräfte und Ideen zu stellen habe, ist ihm wohl kaum sympathisch oder auch nur ganz faßbar gewesen. Wohl aber kann man diese wachsende innere Beziehung schon in der auffällig zunehmenden Verlangsamung seines Schaffenszeitmaßes sehen, da sich in ihr deutlich kundtut, in welch wachsendem Maße auch für Verdi aus der ehemaligen, mehr bloß geschäftlichen „Scrittura" die innere Nötigung des Erlebniskunstwerkes geworden ist. Schon daß er sein einziges Streichquartett (e moll) nur zu seinem Privatbedürfnis geschrieben und erst nach langem Zögern halb widerwillig veröffentlicht hat, blieb den Italienern zunächst die kaum begreifbare, wunderliche Geiz-Laune eines alten Mannes, noch seltsamer der sich verstärkende gleiche Vorgang bei „Otello" und am allermeisten bei „Falstaff". Wir verstehen es sehr gut, daß die Überantwortung eines Kunstwerks an die tausend Zufälligkeiten der öffentlichen Einstudierung eine Profanierung bedeuten kann, die dem Erzeuger wie eine schmerzhafte Losreißung schweren Entschluß kostet — die Mehrzahl seiner Landsleute hat darin vielleicht zunächst nur eine spannende Cabaletta gesehen, um die Neugier des Publikums aufs Höchste zu reizen. (Wie Verdi die Possierlichkeit des durchschnittlichen Theaterliebhabers ironisch respektiert hat, zeigt jener groteske Briefwechsel mit einem Opernabonnenten, der sein Geld samt allen Auslagen zurückverlangte, weil ihn die betr. Komposition enttäuscht habe — was Verdi tatsächlich unter pedantischem Abstrich der „gegnerischen" Abendbrotkosten bewilligt hat!).
So tritt ein gewaltiges Ritardando im Ablauf von Verdis Lebensleistung ein, das uns zugleich als noch eindringlicheres Crescendo anmutet. Die Gegenüberstellung von Verdis und Wagners Schaffenschronologie läßt die Marschhöhen des „Fortschritts" (wir wollen einmal diesen überwundenen Begriff für das Reifungstempo der romantischen Entwicklung beibehalten) bei dem italienischen Meister lange zögernder als bei dem deutschen erscheinen: neben dem „Lohengrin" steht der „Corsar", neben dem „Rheingold" die „Sizilianische Vesper" und „Boccanegra", neben dem „Tristan" der „Maskenball" und die „Macht des Schicksals", neben den „Meistersingern" der zweite „Macbeth" und neben der Beendigung des „Siegfried" „Don Carlos". Aber nun holt der Parmese neben dem Sachsen gewaltig auf: mit der „Götterdämmerung" ungefähr gleichzeitig entstand „Aida", und kurz nach dem Tode des „Parsifal"-Meisters wurde „Otello" Ereignis, dem spät noch das geniale Buffo-Testament des „Falstaff" (1892) gefolgt ist. Erschütternd das Billet von Verdi an Ricordi über die Todesnachricht 1883 aus dem Palazzo Vendramin: „Triste — triste — triste — Wagner è morto! Als ich gestern die Depesche las, war ich völlig niedergeschmettert. Hier schweigt jede Erörterung. Eine große Persönlichkeit ist dahin, ein Name, dessen Spur in der Kunstgeschichte nicht untergehen wird." Erst im neuen Jahrhundert ist der Greis still verstorben.
Unser Bildversuch soll keine wahrheitswidrige Germanisierung Verdis darstellen, wir wollen von diesem anscheinend Blauäugigen mit nordischem Einschlag nicht in falscher Eitelkeit sagen: „Verdi ist dort am größten, wo er unserer Auffassung

vom Problem des Musikdramas am nächsten kommt." Aber wir dürfen wohl argumentieren: „In diesen Fällen ist seine Genialität uns am verständlichsten, am meßbarsten, am teuersten." Und in der Tat gibt es bei ihm gelegentlich starkes Naturgefühl — etwa in jener begnadeten dritten Aida-Einleitung, wo er das nächtliche Rascheln des Nilschilfs auf eine seltsam irrationale Art malt, die uns merkwürdig artverwandt trotz aller Exotik des Einzelfalls berührt (man müßte denn in ihr einen Vorläufer des französischen Impressionismus sehen, was aber kaum zu verteidigen wäre) —, und auch das Gewitter im Schlußakt des Rigoletto, wo der chromatische Summchor bei den Wolfsschluchtmitteln Webers anzuknüpfen scheint, gehört hierher: da spüren wir eine Blutsverwandtschaft mit deutscher Romantik. Eine immer wieder bei Verdi durchbrechende Beethovenverehrung zeigt wohl auch seinerseits solch triebhafte Affinität.

Sehen wir die Geschichte der Oper im weitesten Bogen, so ist sie ein immer wiederholter Kampf um die Vorherrschaft zwischen Dichtung und Tonkunst, zwischen Musikdrama und Musizieroper gewesen. Dreimal bisher hat der Zeiger entscheidend nach der Seite des dichterischen Ernstes ausgeschlagen: bei Monteverdi, Gluck und Wagner, ebenso oft nach der Seite bloßen Konzertierens, mit der Handlung zur Hauptsache nur als Vorwand und Geländer. Zwischen beiden äußersten Fällen stehen aber einige große Tonmeister, die sich nie die Gluckſche Prägung zu eigen gemacht hätten „Wenn ich komponiere, suche ich zuerst zu vergessen, daß ich Musiker bin", und die dennoch auf seine Denkmalsunterschrift vollen Anspruch hätten, „den Musen, nicht den Sirenen": Händel, Mozart und als Dritter — Verdi. Ihr gemeinsamer Wille zum Drama ist — so unvergleichbaren Zeitstilen sie angehören, nicht so sehr Wille zum Dichterwort, wohl aber Wille zur Menschendarstellung gewesen, eine Tondichterei, die vielleicht näher bei der Bildhauerkunst als bei der literarischen Gestaltungsweise beheimatet gewesen ist. Sie sind Menschengestalter mit glühendem Drang zur Seelenmalerei, zur Charakterplastik durch das Mittel des Gesanges, jeder an andere Zeiten und andere nationale Schauplätze gebunden und merkwürdig zwischen deutscher und italienischer Kunst eingebaut: der Italiener Verdi ist unter ihnen dreien der vollwertige Jüngste gewesen — einen höheren deutschen Orden wissen wir ihm gerechtermaßen nicht zu verleihen.

Aus dem Gesagten folgt fast von selbst, was wir ihn betreffend inskünftig von den deutschen Opernspielplänen wünschten: Wagner, Weber, Mozart und Gluck als unsere einheimischen Operngenies an der Spitze; nun aber Verdi der Ausländer. Dann die andern deutschen Meister wie Pfitzner, Strauß, Lortzing, Cornelius, Wolf, Marschner, Hermann Götz — und wenn dann Puccini käme, käme er immer noch zurecht, um die Kassenrapporte zu verstärken und jene Abende zu besetzen, an denen anscheinend unausrottbar noch immer Gounod und Thomas prangen. Ich weiß, die Intendanten werden lächeln — mögen sie; und die Wirklichkeit wird gewiß ihr Sprüchlein ganz anders sagen. Aber es schadet nichts, wenn von Zeit zu Zeit auch gesagt wird, wie es eigentlich und von Rechts wegen gehen müßte,

wenn neben den andern Schwergewichten auch der „Wert als solcher“ nach Kilos und Pfunden zu messen wäre. Ein noch utopischerer Purist könnte einwenden, daß uns auch in der obigen Reihenfolge Verdi noch zu früh käme. Aber wir dürfen nicht die Welt der Oper mit Brettern gegen die befreundete Außenwelt vernageln, wir sollen uns ruhig dankbar und hörbereit daran erinnern, daß es neben dem Musikdrama zur sittlichen Emporläuterung der Nation auch die Oper der schönen Stimmen zur Labung des Klanginstinkts geben darf und daß jenseits der Weihfestspielbühne die Oper immer auch ein Stück Theater bleiben soll und darf. Das ist nicht gegen Wagners Idee gesagt, sondern als natürliche Ergänzung neben ihr her; und wenn einer diese „ergänzende Idee“ würdig und bezaubernd genial verwirklicht hat, dann ist es Giuseppe Verdi gewesen.

ZEUGNISSE FRÜHGERMANISCHEN MUSIK-SONNENKULTS

VON WILLI BETZINGER

Daß wir über die Kultur der Vorzeit und des Altertums im europäischen Norden, dem Wohnsitz unserer Ahnen, längst nicht so gut unterrichtet sind, wie über diejenige des Südens und Orients oder doch mindestens erst in jüngster Zeit auch hier genauere und umfassende Kenntnisse errungen haben und noch erringen, hat seinen Grund vor allem in folgender Tatsache: Die drei wesentlichsten Brücken, die aus dem Altertum des Südens herüberführen, resp. Analoga zu ihnen, fehlen im Norden: 1. Die Klassik des Altertums mit ihren erhaltenen Werken; 2. die christliche Religion, die an den Kult des Orients anknüpfte und deren Ausbau zur Universalkirche auch die Erhaltung jener Schätze des Altertums förderte (Mönche waren die Kulturhistoriker des frühen Mittelalters!); 3. die Renaissance, die mit neuer Begeisterung sich der Antike und an diese anknüpfend auch noch früheren Zeiten zuwandte. So konnte es denn nicht ausbleiben, daß, zumal angesichts der dem germanischen „Heidentum“ so feindlich gegenüberstehenden und im Mittelalter mächtigen römischen Kirche, die Erforschung der nordischen Kulturen zu kurz kam und erst von dem Augenblick an voll in ihre Rechte eingesetzt wurde, in dem das völkisch-rassische Interesse in der Wissenschaft stärker hervortrat, also seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Denn gerade zum Studium dieser heute noch längst nicht gelösten Probleme sind die abgeschlosseneren Verhältnisse der Urzeit am besten geeignet; treten erst weitgehende Vermischungen und Verschiebungen auf (Völkerwanderung!), so werden diese Forschungen immer schwerer. Daher sind Funde, die uns über die Kultur der frühesten Zeiten im Norden



Lurenbläser nach altschwedischer Felszeichnung



Aufschluß geben — ich erinnere an die wunderbaren Schätze des Osebergschiffs — hochwillkommen; und hier kann nun auch die Musikwissenschaft einen wertvollen Beitrag liefern indem sie über die erhaltenen frühgermanischen Musikinstrumente und die an ihnen zu erkennenden kultischen, mythischen und allgemein-kulturellen Werte und Bedeutungen berichtet. Die wichtigsten und aufschlußreichsten unter diesen Instrumenten sind die Luren.

In Dänemark, Schweden, Norwegen, Irland, Pommern, Hannover, Mecklenburg wurden diese Blasinstrumente gefunden und zwar vorwiegend tief in Mooren; diesem Umstand verdanken wir ihre gute Erhaltung. (Die im dänischen Nationalmuseum befindlichen Exemplare werden noch heute am Sommersonnenwendtag vom Kopenhagener Rathausturm herab geblasen!) Der Name Lure stammt vom altnordischen ludr = Blashorn. Der Prähistoriker Montelius (1843—1921) vermochte das Vorkommen der Luren an Hand alter Felszeichnungen, Skulpturen etc. bis zum 15. Jahrh. v. Chr. zurück zu verfolgen, andrerseits waren sie noch zur Römerzeit in Gebrauch, wie sich aus der Tatsache schließen läßt, daß einige zusammen mit römischen Gegenständen gefunden wurden. Die Urform des Instruments war auch hier ein Naturhorn und zwar das Mammuthorn, bald an Mundstück und Stürze mit metallenen Beschlägen versehen; als Lure im engeren Sinne aber gelten die ganz aus Metall hergestellten herrlichen Instrumente der mittleren und späteren Broncezeit. In wunderbarer Sorgfalt der Arbeit ist aus gegossener Bronce ein über 3 m langes Rohr gefertigt, das sich nach der Mündung zu fast gar nicht erweitert und sanft in zwei Ebenen gedreht ist. Rechtwinklig zum Rohr sitzt an der Mündung eine große Schallscheibe mit reicher Verzierung, Sonnenornamenten und Sonnenbuckeln. An der Unterseite des Stürze-Schallbleches oder am Mundstück hängen oft an kleinen Ringen längliche Klapperbleche, die bei starkem Anblasen mitklingen; das Rohr ist in 2 Teile, ein Mundrohr und ein eigentliches Schallrohr, zerlegt; das nicht abnehmbare Mundstück in fast moderner Kesselform steht etwa in der Mitte zwischen demjenigen unserer Trompete und unserem Horn, entspricht der heutigen Tenorposaune. Fast immer wurden diese Instrumente paarweise gefunden, sodaß zwei Exemplare in Größe, Tonhöhe usw. genau übereinstimmten, das eine nach rechts, das andre nach links gedreht. Genaue Untersuchungen, die A. Hammerich im

Kopenhagener Nationalmuseum anstellte, ergaben, daß es möglich ist, die 12 ersten Naturtöne und bei besonderer Übung noch 10 chromatische Töne unterhalb des Grundtons zu erzeugen. Die Stimmung ist verschieden: C, D, Es, E, G, Gis; der Ton ist sanft posaunenähnlich.

Welche Bedeutng dürfen wir nun diesen Instrumenten zuerkennen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns zuerst darüber klar sein, daß auch das Musikinstrument ursprünglich nicht nur seinem engeren Zweck seine Entstehung und besondere Art der Ausbildung verdankt, sondern daß es genau wie alle anderen Gegenstände, ja die ganze Umwelt, für den Menschen der Urzeit hinsichtlich seines Sinnes, Wertes und seiner Gestaltung verknüpft ist mit tierisch-sinnlichen und mythisch-kultischen Motiven. So haben wir hier unverkennbar zwei Ableitungen und Beeinflussungen vor Augen, die der Lure ihre Gestalt gaben und auch ihre Verwendung bestimmten: 1. Das Vorbild des Mammutzahns, aus dem ja in der frühesten Zeit das Instrument hergestellt wurde, bleibt auch später, in der Broncezeit unverkennbar; 2. der Sonnenkult führt zur Ausbildung der Schallscheibe mit ihren Ornamenten, und bei seinen Festen tönt das Instrument. Das erwähnte paarweise Vorkommen der Luren mit einander entgegengesetzter Windungsrichtung deutet auf jenes Tier-Vorbild, die Sonnenscheiben-Stürze aber ist einer der eklatantesten Belege für den Sonnenkult, der bei den Germanen vom Rhein bis zur Dünamündung, bis Finnland und Skandinavien längst vor der menschenhaften Gestaltung eines Zeus, Wotan, Jupiter das Licht, die Sonne auf Bergeshöhen als segenspendende Macht verehren läßt. (Noch spiegelt sich in Jupiters Name der „Djauspater", der Vater Tag wider.) Die mittlere Broncezeit bringt allenthalben Sonnenräder, Strahlenschilde, hier treten denn auch diese Verzierungen mit Sonnenstrahlen-Ornamenten und Sonnenbuckeln bei den Luren auf. Die schöne alte Idee, daß aus der Sonne alles Lebende, also auch der Schall, der Klang entstamme und entströme, drückt sich hier aus. „Die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang und ihre vorgeschriebene Reise vollendet sie mit Donnergang" sagt Goethe in den Eingangsworten seines „Faust", und die gleiche Empfindung ließ schon vor Jahrtausenden die aufgehende Julisonne vom Heidehügel aus und am nordischen Meeresstrand mit weithallenden Posaunentönen begrüßen. Das Kiwikmonument auf Schonen und die Felszeichnungen von Bohuslän in Südschweden zeigen uns diese Verwendung der Luren beim Gottesdienst der Germanen. „Hornblasend steigt der Sonnengott empor zu den Himmelsbergen" singt die Edda.


Nordischer Lur

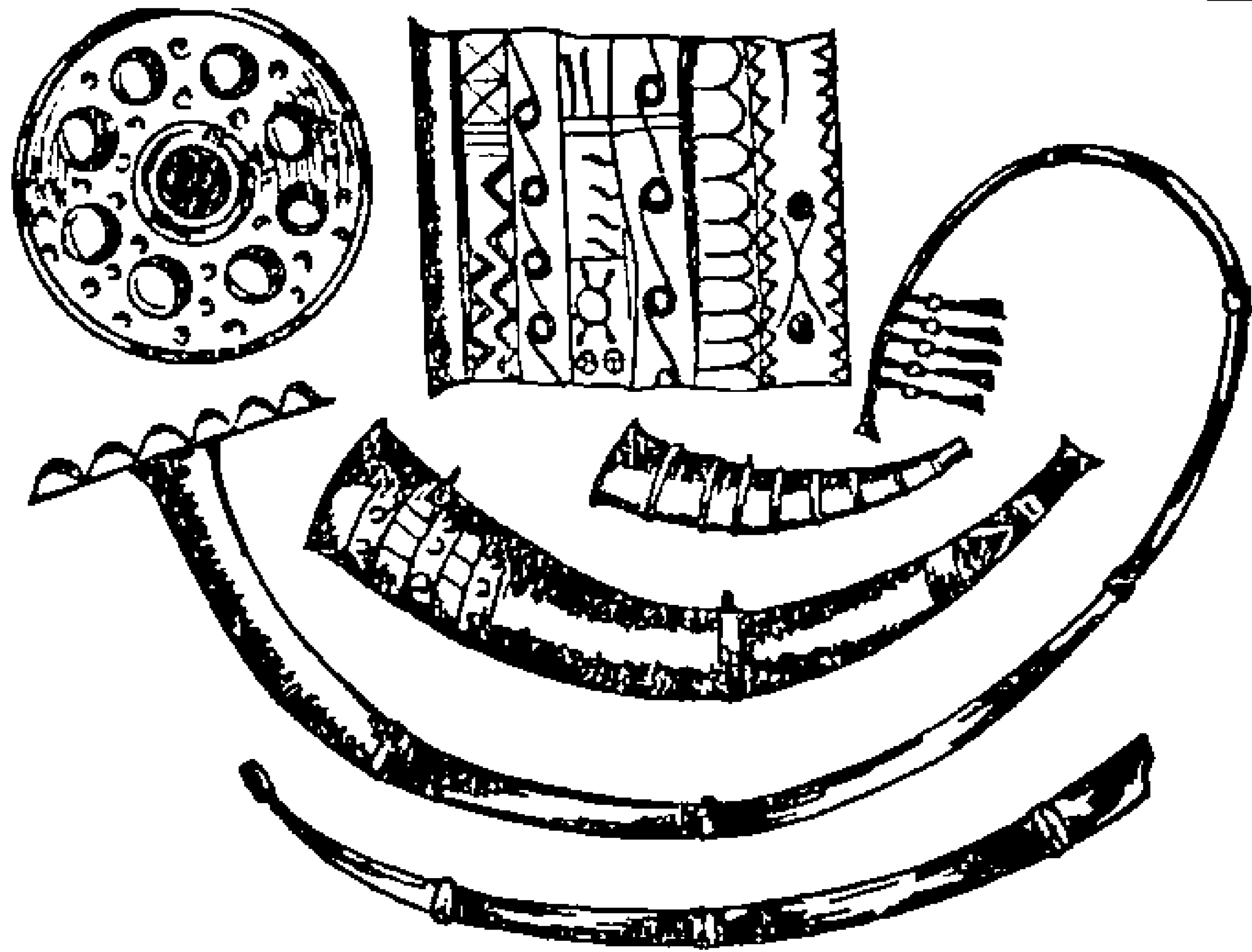
Aber auch noch in einer anderen Hinsicht sind die Luren wertvolle Zeugnisse aus der Vergangenheit: Sie beweisen uns auch mit, wie hochgeschätzt die Musik bei den Germanen war, sie sind eines der wichtigsten Zeugnisse für die tiefe Bedeutung der Tonkunst — und sei sie damals auch

noch auf primitiver Stufe gewesen — im Gemütsleben des Germanen. Das erkennt man noch besser wenn man unsere Vorfahren mit anderen Völkern vergleicht. „Die Griechen — wenigstens die der nachdionysischen rationalistischeren Epoche — sahen in der Musik im wesentlichen ein Erziehungs-, Organisations- und Heilmittel, die Römer ein die staatliche Betätigung lähmendes Genuß- und Zerstreuungselement, den Slaven ist sie Ventil hemmungsloser Leidenschaft, dem Romanen hauptsächlich Form- und Gesellschaftsspiel, dem Germanen jedoch ein der Religion nahestehender heiliger Mythos." (Moser, Geschichte der deutschen Musik.) Bei den Juden ist ein Mensch, Jubal, ihr Erfinder, bei den Griechen sind es die Heroen Orpheus und Amphion, der Naturdämon Marsyas, die Nebengötter Apoll und Dionys, bei den Germanen ist Wotan selbst, der oberste Gott, der Sänger. Auch in dieser Hinsicht sind die Luren bester Beleg für die Hochschätzung der Musik, sowohl durch ihre wunderbare Ausführung wie durch ihre vorerwähnte Verwendung als Kult-Instrument.

Das paarweise Vorkommen führte übrigens zu irrigen Vermutungen hinsichtlich einer so früh schon anzunehmenden Mehrstimmigkeit; O. Fleischer und W. Pastor glaubten daraus auf Zweistimmigkeit, K. Grunsky gar auf „3-stimmigen harmonischen Satz vor 3000 Jahren" schließen zu dürfen; das ist nicht stichhaltig, wir müssen vielmehr annehmen, daß nur Unisono- oder antiphonales Abwechselnd-Blasen stattgefunden haben kann. Paarweise Verwendung von Horninstrumenten findet sich auch bei den alten Indern, Turkestanen, Tibetern, südamerikanischen Indianern, auch bei den Juden waren stets mindestens 2 Chazozeroth beim Tempeldienst in Anwendung (Moses erhält den Auftrag, 2 „silberne Trompeten" zu fertigen) und doch haben alle diese Völker stets nur einstimmige Musik gekannt. Es ist sogar fraglich, ob alle auf einer Lure erreichbaren Töne auch wirklich verwendet wurden; der römische Schriftsteller Ammianus Marcellinus (gest. 395) berichtet, daß bei den Germanen die Verwendung der Partialtöne noch unbekannt gewesen sei; dann wäre also jeweils nur 1 Ton auf einem Instrument erzeugt worden. Es ist in der Geschichte der Musikinstrumente keine seltene Erscheinung, daß Möglichkeit — hinsichtlich des Tonumfangs — und tatsächliche Verwendung in der Praxis sich nicht decken; bis ca. 1600 wurde z. B. auf Streichinstrumenten nur in der sogenannten „ersten Lage" gespielt, seit ca. 1780 benutzen wir die „Klarinlage" der Trompeten nicht mehr.

Neben den Luren finden wir bei den alten Germanen noch andere Instrumente, die aber in ethischer Beziehung nicht auf gleicher Stufe stehen. Das Horn, vor allem Jagd- und Kriegsinstrument, zuerst auch nur Naturhorn des Rinds, Urs, Widders, dann mit Metallbeschlägen versehen und endlich ganz aus Metall hergestellt, war das Lieblingsinstrument germanischer Recken, an dessen Klang der Besitzer von weitem zu erkennen war. (Vergl. Siegfrieds und Hagens Hornruf in Wagners „Götterdämmerung"...) Ammianus Marcellinus berichtet in seiner Beschreibung der großen Alemannenschlacht bei Straßburg 357 über mannigfache

Verwendung von Heerhörnern, an deren Klang man die einzelnen Gaue des Heerbannes unterschied. (Man denke an die verschieden gestimmten Trompetenchöre der Brabanter im 1. Aufzug von Wagners „Lohengrin“.) In der Heldensage hat das Horn Eigennamen wie Roß und Schwert; Rolands „Olifant“ ruft von Granada bis über die Pyrenäen Karls Heer zurück. Die Domschätze zu Aachen und Prag besitzen herrliche Elfenbein-Exemplare mit Bandornamenten und Jagddarstellungen. Auch Saiteninstrumente finden sich schon früh; eine Urne der Hallstattepoche (ca. 700 v. Chr.) zeigt eine viersaitige Lyra, zu deren Klang getanzt wird, Diodor erwähnt ähnliche Instrumente in der Hand zechender Germanen, Fétis wies sie auf gallischen Münzen aus der Zeit Cäsars nach, auch Tacitus beschreibt sie in seiner „Germania“.


Germanische Luren und Hörner

Aber diese mehr einer „weltlichen“ Musik dienenden Instrumente sind längst nicht von so hoher kulturgeschichtlicher Bedeutung wie die Luren; gerade aus diesem Vergleich erkennt man so recht, daß die letzteren uns am besten das bezeugen, was wir für unser Volk als besonderen Ruhm in Anspruch nehmen dürfen: **Die ethisch-hochstehende Wertung der Musik als eines der Religion verbundenen Mythos.**

Stätten deutscher Musikkultur

HEIDELBERG

Vierzig Jahre vor seiner Universität (1346 bis 1386) gründete Ruprecht I. von der Pfalz seine Hofkapelle, nach Merian „die erste Kapellmeisterey in Teutschland“. Außer solcher Kirchenmusik erklangen aber am Hofe der kunstfrohen Wittelsbacher auch die Weisen der Minnesänger, von denen mehrere in der Nähe zuhause waren: Bligger von Steinach, der Dichter, und „herre von Wizzenlo“ (Wiesloch?), „der von Buchheim“ (Buchen im Odenwald?), Friedrich von Hausen (aus der Wormser Gegend), und einer „der letzten Minnesänger“: Oswald von Wolkenstein, der 1401 mit König Ruprecht von der Pfalz als 24jähriger in Italien war, nach dem Konzil zu Konstanz den Kurpfälzer heimbegleitete und wiederholt dessen Residenz pries: „Ich rühm dich Heidelberg“, „Gen Haidelberg reit ich zu meinem Herren Reich“ u. a. Ihn überbot Jahrzehnte später noch in Schmeicheleien Michael Behaim, der „die schoen orgeln“ in Heidelberg besang.

Hier wirkte von 1472 bis 1495 Johannes von Soest, der Heidelberg als erster mit der Kunst niederländischer Kontrapunktik bekannt machte. Ihm folgte als Orgelspieler und Lautenist der Deutschböhme Arnold Schlick, der hier seinen „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ sowie 1512 seine Tabulaturensammlung zum Druck gab. Aus (J. v.) Soests Schule ging u. a. Seba-

stian Virdung hervor, der später in Basel lebte, sowie Lorenz Lemlin, der 1513 an der Universität immatrikuliert wurde und als Kapellmeister bis zu seinem Tode 1549 wirkte. Seine Schüler Georg Forster, Jobst von Brant, Kaspar Othmayr und Stefan Zierler trugen seine deutsche Liedpflege in andere Gaue hinaus. Das Inventar von 1544 beweist, wie reichhaltig ohnegleichen die Notenschätze aufgestapelt lagen, von Messen und Motetten, Psalmen und Historien bis zu den neuesten mehrstimmigen Madrigalen und „teutschen Liedlein". Wahrscheinlich wurde es zum Teil vom berühmten Organisten Gregor Petschin aufgestellt, der noch das Glück hatte, in den 1530er Jahren Schüler des greisen Paul Hofheimer in Salzburg zu sein, in Heidelberg aber bestimmt für 1547 nachweisbar ist. In Ott-Heinrichs Kapelle glänzte der Lautenist Sebastian Ochsenkhun, der 1558 sein vielseitiges 4—6stimmiges Tabulaturbuch herausgab. Als er 1574 starb, war unterm Kalvinismus selbst die Orgel aus den Pfälzischen Kirchen verbannt worden. Aber seit 1580 leitete wieder ein Namhafter die neu ergänzte Kapelle: Johann Knöfel, der „Newe Teutsche Liedlein" herausgab. Besonders vielseitig war der Hofmusicus Johann Droittlin, der sang, Harfe, Positiv und Virginal spielte und 1598 zum Kapellmeister aufrückte.

Noch berühmter, als Praktiker wie als Theoretiker, war sein Nachfolger (1600—1602) Andreas Raselius, der aber schon 1602 starb.

Als der junge Kurfürst Friedrich V. die englische Königstochter Elisabeth Stuart heimführte, brachte er so manchen englischen Violaspieler mit und stellte als Lautenisten den aus Pfalzburg gebürtigen Abraham Aymé an. In einer seiner Schloßgarten-Grotten wollte er eine großartige Orgel aufrichten lassen. Als er aber nach der Schlacht am Weißen Berge sein neues Königreich Böhmen verlassen mußte, brach der 30jährige Krieg in die blühende Pfalz ein und vernichtete alles.

Erst 1659 taucht wieder ein Sänger auf: der bayrische Kastrat Johann Andreas Carl, der auch zwei Sängerknaben auszubilden hatte. Mit dem italienischen Sänger Ludovicus Porta (seit 1667) dürfte die Florentiner Oper hier ihren Einzug gehalten haben. Offiziell ist sie in Heidelberg von 1671 bis zur Zerstörung des Schlosses 1689 nachweisbar, lebte seit 1702 dürftig wieder auf, bis die Residenz 1720 nach Mannheim verlegt wurde. Seit 1685 war sie mit der Düsseldorfer Oper vereinigt, die sich seit 1650 emporentwickelt hatte, nicht zuletzt dank der Leitung Hugo Wilderers. Als Geiger war Biagio Marini tätig. Bedeutsam wirkte in Düsseldorf und Hannover Agostino Steffani. Selbst eine Anstellung Händels war geplant. Der volkstümliche „Jan Wellem" (Johann Wilhelm) verehrte besonders Corelli und verlieh ihm den Ehrentitel eines „Marquis de Ladenbourg", für den sich der römische Meister mit der Widmung seines Opus VI bedankte.

Leider verdrängte die welsche Oper bei ihrem Einzug so manche deutschen Ansätze zum Musikdrama. War doch schon 1661 in Heidelberg ein Singspiel „Die verstörte Lust" aufgeführt worden, dessen Komponist nicht genannt wurde, wohl aber der Ballettmeister L. de la Marche. Dann aber sicherten „La gemma Geraunio" und andere Prunkopern des Hofkomponisten Moratelli den Sieg der „Welschomanie", die lange Jahrzehnte hindurch alles Deutsche zurückdrängte. Französische Tanzmeister, wie der berühmte De Jonay, beherrschten Hof und Schloß bis 1689, dann traten an ihre Stelle Melac und seine französischen Mineure. Unermeßliche Notenschätze und kostbare Instrumente gingen mitsamt unersetzlichen Dokumenten in Flammen auf, sodaß die Kulturgeschichte der Pfalz so oft auf Mutmaßungen angewiesen ist.

Wohl ließ der Kurfürst seit 1702 zu Fürstenempfängen aus Düsseldorf Moratelli, Hugo Wilderer und die Opernkräfte ins dürftig hergerichtete Schloß kommen, aus Neuburg den berühmten Konzertmeister Gottfried Finger und andere Hofmusiker. Aber eine Musikblüte konnte in Heidelberg bis 1720 nicht mehr aufkeimen. Opern und Jagdkantaten, wie sie besonders Hugo Wilderer zum Abschluß der beliebten Jagden im Odenwald und Neckartal aufführte, wechselten in dürftiger Folge. Dann kam 1720 die Übersiedlung des Hofes nach Mannheim, wo schon 1683 auf der Zitadelle und in der Friedrichsburg Opern und Maskeraden-Umzüge stattfanden, wie „Die über Mars triumphierende Anmut".

Karl Theodor brachte wohl öfters aus Mannheim und Schwetzingen seine unvergleichliche Kapelle mit Johann Stamitz, Holzbauer, Franz Xaver Richter und Abt Vogler in die alte Re-

sidenz seiner Väter, die er auch wieder herrichtete, bis dann ein Blitzschlag dem „schicksalskundigen" Schloß den Rest gab.
Nun versuchte Karl Theodor, Heidelberg zur Fabrikstadt zu machen. Kattune, Seide, Kerzen wurden in Manufakturen hergestellt oder verarbeitet. All dies besichtigte Leopold Mozart 1763 mit seinem 7jährigen Wolfangerl und Nannerl, als sie nach ihrem Konzert am Schwetzinger Hof Heidelberg besuchten. Der Wunderknabe spielte auch zum Staunen des Dechanten und anderer Heidelberger Musikliebhaber auf der Orgel der Heiliggeistkirche. Hier wirkten in Chor und Orchester die Musikerfamilen Tausch und Friedel, die für die Musikalität der alteingesessenen Pfälzer zeugen. Mehrere ihrer Mitglieder waren Zierden des weltberühmten Mannheimer Orchesters. In den Jahrzehnten bis zu seinem Tode 1840 versammelte Justus Thibaut seine Studenten um sich zu begeisterter Pflege alter A-cappella-Meister: Abende, die Goethe, Jean Paul, Zelter, Ludwig Spohr, Bernhard Klein, Robert Schumann, Zuccalmaglio, Albert von Thimus und andere Gäste nie mehr vergaßen. In späteren Jahrzehnten setzte Gervinus solche Chorpflege fort, besonders für Händel, und verband sich mit Friedrich Chrysander 1856 zur Gründung der Händelgesellschaft.
Die akademischen Musikdirektoren (Bernhard Kreutzer, Ludwig Hetsch, Winkelmeier, Schletterer, Karl Boch, Wolfrum, Poppen) widmeten sich mit steigendem Erfolg auch der städtischen Musikpflege, Schletterer zugleich als einziger dieser Reihe dem 1853 erbauten Theater. Hier wirkte vor Kapellmeister Paul Radig (1898—1931) auch Camillo Hildebrandt.
Karl Bochs 1857 gegründeter „Instrumentalverein" wußte gute Solisten herzuziehen, wie Ernst Paur-Mannheim, den Geiger Emil Sauret u. a. Einsam kämpfte hier für Richard Wagner der erste Musikästhetiker der Universität Ludwig Nohl (1861, 1872—1885), dem Philipp Wolfrum folgte (bis 1919). Dann kamen ausgesprochene Musikwissenschafter an die Universität: Theodor Kroyer, Hans Joachim Moser und Heinrich Besseler, der hier seit 1928 lehrt. Wolfrum konnte seinen 1885 gegründeten Bachverein bald zu Höhepunkten führen, wie den Musikfesten von 1903, 1910 (Bach), 1911 (Liszt) und dem Bach-Regerfest von 1913.

Hermann M. Poppen, der heutige Leiter des Bachvereins, dirigierte auch die Sinfoniekonzerte, bis Kurt Overhoff sie übernahm (seit 1931) und durch sommerliche Serenaden im Schloßhof ergänzte sowie durch Musikfeste: Schubert (1936), Mozart (1937), Haydn-Schumann (1938). Auch die Oper nahm unter ihm einen neuen Aufschwung, unterstützt von Kapellmeister Bohne. Wolfgang Fortner, mit dem Organisten Dr. Herbert Haag, Dozent am Evangelischen Kirchenmusikalischen Institut, leitet das Heidelberger Kammerorchester, Konzertmeister Adolf Berg das Kurpfälzische Kammerorchester, Oskar Erhardt die Städtische Singschule nach dem Muster Augsburgs (Greiner).

Friedrich Baser

Träger deutscher Musikkultur

DER GENERALSTAB DER OPER

„Die General-Intendanz hat für die kommende Spielzeit die Oper ... von ... zur Uraufführung erworben. Das Werk wird unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor ... und in der Inszenierung von Oberspielleiter ... sowie mit ... in der Titelpartie noch in der ersten Hälfte der Spielzeit zur Aufführung gelangen. Weiterhin sind die beiden Opern ... und das Ballet ... zur Erstaufführung angenommen worden. In neuer Einstudierung und Inszenierung werden herausgebracht: Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner, Figaros Hochzeit und die Zauberflöte von W. A. Mozart, Webers Freischütz, Lortzings Zar und Zimmermann, Othello und Traviata von G. Verdi, Carmen von Bizet sowie eine klassische Operette."

So oder ähnlich lauten die ersten „amtlichen Verlautbarungen", die am Ende der Spielzeit in den Zeitungen erscheinen und die Theaterbesucher unterrichten, welche Neuigkeiten sie im kommenden Jahr von „ihrem" Theater zu erwarten haben. Kommen aber mit Ende der Schulferien die glücklichen Ferienreisenden zurück, so finden sie unter ihrer Post auch ein kleines Werbeheftchen ihres Theaters mit ei-

nem Rückblick auf die geleistete Arbeit, einer Vorschau auf die kommende Spielzeit und der Aufforderung zur Erwerbung von Stammplätzen.

Das ist heute etwas ganz Selbstverständliches. Und ebenso selbstverständlich ist es, daß neben den einlaufenden Abonnements-Bestellungen, die erfreulicherweise fast überall erheblich zugenommen haben, eine ganze Anzahl meist anonymer Briefe bei der General-Intendanz oder bei der Opernleitung eingehen, in denen A sich beschwert, daß zuviel moderne Werke gespielt werden, B beklagt, daß zu wenig zeitgenössische Opern aufgeführt werden, C sich über die Auswahl der geplanten Neu-Inszenierungen entrüstet und D ganz bestimmt „Mignon“ oder den „Trompeter von Säckingen“ auf dem Spielplan vermißt. Aber dann kommt auch ein Brief, der mit allem wieder aussöhnt. Da schreibt irgend eine Unbekannte, daß sie so wundervolle Stunden in den und den Aufführungen erlebt habe, für die sie dem Herrn Generalmusikdirektor noch einmal ganz besonders danken möchte und daß sie sich schon riesig auf seine Eröffnungsvorstellung mit den Meistersingern sowie auf die nächste Ur-Aufführung freue.

Ach, wenn doch öfter ein solcher Brief käme! Dann würde sich nicht nur der „General“, sondern der ganze „Generalstab“ mit ihm freuen. Denn wenn sie sich auch anhand der Kassenberichte ein Bild davon machen können, ob ihre Arbeit anerkannt wird oder nicht, so spornt doch nichts so sehr an, als ein solch persönliches Bekenntnis zur geleisteten künstlerischen Arbeit, aus dem die rein menschliche Anteilnahme spricht.

Das soll nicht heißen, daß wir Kritik nicht vertragen können. Aber diejenigen, die damit oft so schnell bei der Hand sind, überlegen sich garnicht, welch eine Unsumme von Arbeit verschiedenster Stellen notwendig war, bis die kleine unscheinbare Notiz zum Druck gegeben werden konnte, wie viele Schwierigkeiten vorher zu überwinden waren und mit welch ungeheuren Kosten jede Neu-Inszenierung, vor allem aber jede Ur- oder Erstaufführung verbunden ist.

Der Dramaturg

Um die Arbeit kennen zu lernen, die von der Annahme eines Werkes, vor allem wenn es sich um eine Ur- oder Erstaufführung handelt, bis zu seiner Aufführung zu leisten ist, müssen wir bei dem Dramaturgen beginnen.

Über seine Tätigkeit und „Nützlichkeit“ sind selbst bei den Leuten „vom Bau“ die Meinungen geteilt, während das Publikum ihn kaum vom Hörensagen kennt. Das kommt daher, weil seine Aufgaben im Opernbetrieb früher von anderen Vorständen mit erledigt wurden und sich erst durch deren erhöhte Inanspruchnahme in neuerer Zeit ein besonderer Aufgabenkreis abgespaltet hat. Aus diesem Umstande erklärt es sich auch, daß der Dramaturg an jedem Opernhaus eine etwas andere Stellung einnimmt. Es gibt Dramaturgen, deren Tätigkeit sich in der Herausgabe des Programmheftes, der Abfassung von Werbeartikeln für die Tageszeitungen und in der Sichtung der ohnehin nicht in Betracht kommenden, eingereichten Werke erschöpft, und Dramaturgen, die darüber hinaus bei der Annahme von Werken, bei der Spielplangestaltung und bei Besetzungsfragen dem Generalmusikdirektor ebenso beratend zur Seite stehen wie bei Entscheidungen über die Verpflichtung von Sängern, oder denen gar Verhandlungen mit übergeordneten Dienststellen anvertraut werden. Auf alle Fälle kann man den Dramaturgen mit dem Adjutanten des „Generals“ vergleichen, und je geschickter er die sich daraus ergebenden Aufgaben löst, um so größer wird sein Arbeitsgebiet werden.

Der Dramaturg wird also zunächst einmal die zur Prüfung eingereichten Werke durcharbeiten. Darunter sind stets alte Bekannte, d. h. Werke, die mit tödlicher Sicherheit alle zwei Jahre von neuem eingereicht werden, in der Hoffnung, daß man sie diesmal einer Aufführung für würdig hält. Das erfüllt ihn natürlich mit ganz besonderer Freude, zumal er jedes Mal für die Ablehnung einen stichhaltigen Grund finden und diese selbst dem Autor zwar mit aller Bestimmtheit, aber doch auch der nötigen Schonung beibringen muß.

Der Dramaturg wird sich damit aber noch nicht begnügen. Er wird vielmehr versuchen, mit den großen Verlagshäusern in freundschaftliche Beziehungen zu treten, um durch sie mit den Komponisten bekannt zu werden, die noch mit der Arbeit an einer neuen Oper beschäftigt sind. Das

hat den Vorteil, daß er rechtzeitig den Komponisten beratend zur Seite stehen kann und dadurch nicht nur aus seinen Erfahrungen manches zum Gelingen des Werkes beitragen, sondern gleichzeitig auch besondere Wünsche, die meist mit Rücksicht auf das zur Verfügung stehende Sängerpersonal geäußert werden, durch den Komponisten berücksichtigen lassen kann. Daneben wird er die Aufführungen moderner Werke an anderen Bühnen nach Möglichkeit studieren, um sich so auf anschauliche Weise ein Bild von dem zeitgenössischen musikdramatischen Schaffen zu machen und seine aus dem Studium der Partitur gewonnenen Eindrücke zu ergänzen und zu vertiefen.

Wenn er nun glaubt, daß er ein oder mehrere Werke gefunden hat, die für eine Aufführung an seinem Theater in Betracht kommen könnten, so wird er davon seinen Chef in Kenntnis setzen und mit ihm gemeinsam die betreffenden Werke genauer studieren. Hat man sich dann schon ziemlich weitgehend auf ein bestimmtes Werk geeinigt, so wird meistens der Komponist eingeladen, um sein Werk noch einmal vor einem etwas größeren Kreis, dem Generalintendanten, den Regisseuren und dem ersten Kapellmeister, vorzuspielen. In den meisten Fällen erfolgt dann die endgültige Annahme des Werkes.

Damit ist die Arbeit des Dramaturgen im Hinblick auf das angenommene Werk zunächst einmal abgeschlossen. Er wird allerdings noch einmal sich sehr intensiv mit ihm auseinander setzen und das geschieht meist im Verlaufe der Probezeit, während der er seine aus dem Studium der Partitur gewonnenen Eindrücke mit dem nun schon auf der Bühne sichtbaren und hörbaren Geschehen vergleichen kann. Das Resultat ist ein Aufsatz in dem Programmheft und vielleicht auch den Tageszeitungen, der dem Hörer das zur Aufführung gelangende Werk näher bringen soll.

Kapellmeister und Regisseur

Inzwischen aber wandert das Werk zu anderen Instanzen. So weit es sich um eine Uraufführung handelt, geht das Manuskript erst einmal zum Verleger, der das Material herstellen läßt. Dieses Material, Klavierauszüge, Textbücher und Stimmen, wird nun von dem Kapellmeister und Regisseur bereits händeringend erwartet. Sobald es eingetroffen ist, werden beide es noch einmal im Hinblick auf die Besetzung durcharbeiten. Ist das geschehen und hat man sich über alle Rollen geeinigt, so können die Rollen an die Solomitglieder ausgeteilt werden, und die Arbeit des Korrepetitors beginnt. Er hat bereits ausführliche Besprechungen mit „seinem" Kapellmeister hinter sich und weiß genau über die einzelnen Tempi und die musikalische Interpretation Bescheid. Auf ihm liegt nun die Verantwortung, daß die Solisten rechtzeitig ihre Partien auswendig beherrschen, wenn selbstverständlich auch der leitende Kapellmeister dauernd über den Fortschritt des Studiums wacht. Dieser beginnt mit den Einzel- und Ensembleproben der Solisten, sobald das Studium einen gewissen Sicherheitsgrad erreicht hat. Dasselbe gilt selbstverständlich für den Chor, der Chordirektor einstudiert, und das Ballett, das ebenfalls unter der Leitung des Ballettmeisters (Ballettmeisterin) schon die Proben aufnimmt.

Während dieser vorbereitenden Arbeit beginnt der leitende Kapellmeister mit dem genauen Studium der Partitur, in die er seine Ausdeutung des Werkes einzeichnet, damit danach von dem Kopisten das Orchestermaterial eingerichtet werden kann. Sobald das geschehen ist, finden je nach dem Umfang und der Schwierigkeit des Werkes eine oder mehrere Proben für das Orchester allein statt, in denen hauptsächlich etwaige Fehler in Partitur und Stimmen ausgemerzt werden. Erst danach können die sog. Sitzproben stattfinden, in denen Orchester und Solisten (bezw. Chor) zum ersten Mal gemeinschaftlich das Werk durcharbeiten. Und nun ist man von der musikalischen Leitung aus so weit, daß mit den gemeinschaftlichen Bühnenproben begonnen werden kann.

Inzwischen hat auch der Regisseur mit seinem Stab eine riesige Arbeit bewältigt. Nachdem die Rollen ausgeteilt und über die Proben disponiert war, hat er sich zunächst mit dem Bühnenbildner zusammen gesetzt, um den szenischen Rahmen zu besprechen. Sobald hierüber eine Einigkeit erzielt worden ist und der Bühnenbildner die Bühnenbild-Entwürfe fertig gestellt hat, wird eine Besprechung mit dem technischen Direktor anberaumt, in der die bühnentechnische Verwirklichung dieser Skizzen erörtert wird.

Und nun beginnt die Arbeit in den Malsälen und in der Tischlerei, die laufend gemeinsam von dem Regisseur, Bühnenbildner und technischen Direktor überwacht wird. Vor allem aber werden noch einmal an Hand sorgfältig ausgeführter Modelle alle Möglichkeiten der technischen Verwirklichung der Skizzen, darunter ganz besonders die Verwandlungen von Bild zu Bild nachgeprüft.
Daneben laufen für den Regisseur die Besprechungen mit dem Leiter des Trachtenwesens, der ihm, ebenfalls nach vorangegangenen Erörterungen, Entwürfe zu den Kostümen (sog. Figuren) vorlegt. Dazu wird dann auch der Chef-Friseur herangezogen, um Anweisungen für die Anfertigung von Perücken, für das Schminken usw. entgegen zu nehmen.
In den meisten Fällen haben inzwischen aber auch schon die Szenenproben auf der Bühne oder auf der Probebühne begonnen, in denen bei nur markierten Dekorationen der szenische Verlauf der Handlung, der Ausdruck der einzelnen Figur in Ton, Sprache und Gebärde, sowie das Bewegungsspiel des Chores, der Statisterie und evtl. auch des Ballettes genau festgelegt werden. An diesen Proben, auf denen noch der Korrepetitor das Orchester am Flügel ersetzt, nimmt dann schon sehr bald auch der leitende Kapellmeister teil, um die Sänger rechtzeitig genug an seine Dirigierbewegungen zu gewöhnen. Bekanntlich ist es für den jungen Sänger eine der größten Schwierigkeiten, gleichzeitig dem Dirigenten zu folgen und darstellerisch sein Bestes zu geben.
Während nun die Bühnenproben mit Orchester beginnen, kommt für den technischen Direktor, dem dabei Regisseur und Bühnenbildner assistieren, noch einmal eine sehr schwierige Arbeit. Die in Malsaal und Tischlerei hergestellten Dekorationen werden auf der Bühne aufgebaut und „ausgeleuchtet". Dabei machen sich fast immer einige, wenn auch geringe Änderungen notwendig. Hier muß ein Versatzstück etwas vergrößert, dort eine Front umgemalt werden, in wieder einem anderen Bild noch ein Baum hinzugefügt oder weggenommen werden, kurz, es ist noch manches auszugleichen und zu verbessern, was sich erst aus dem Gesamteindruck ergibt. Vor allem aber müssen die Verwandlungen von Bild zu Bild „exerziert" werden, ganz besonders wenn es sich um „offene" Verwandlungen handelt oder um solche, bei denen sich der Vorhang nur für die kurze Dauer eines Orchesterzwischenspieles senkt. Hier muß wirklich mit halben Minuten gerechnet werden, und damit dann alles bei den Bühnenproben mit Orchester klappt, werden diese Verwandlungen, zu denen ein Korrepetitor auf dem Klavier die entsprechende Musik spielt, solange geübt, bis beim technischen Personal jeder Handgriff sitzt und so die vorgeschriebene Verwandlungsdauer genau eingehalten werden kann. In dieser Beziehung stellen besonders Rich. Wagners Musikdramen (Ring, Tannhäuser, Parsifal), die Opern von Richard Strauß („Frau ohne Schatten"), Mozarts „Zauberflöte" und ähnliche die allergrößten Anforderungen.
Diese Opern sind es, natürlich neben noch vielen anderen, die auch den Beleuchter vor die größten Aufgaben stellen. Die mit der Entwicklung der Handlung sich notwendig machenden Veränderung in der Beleuchtung müssen bis auf den Takt genau festgelegt werden. Berühmte Beispiele dafür sind das „Rheingold", die „Walküre", der 2. Akt des „Lohengrin", der 1. Akt des „Tannhäuser", der „Freischütz" u. a. m. Dazu sind nicht nur lange Vorproben notwendig, sondern sogar während der Aufführungen muß da ein Korrepetitor dem Beleuchter zu Hilfe kommen und ihm aus dem Klavierauszug, in den vorher alles eingetragen worden ist, die nötigen Anweisungen geben. Wenn man bedenkt, daß zu dieser allgemeinen Beleuchtungsstimmung der einzelnen Szene noch besondere „Personenapparate" kommen, mit denen der einzelne Sänger oder ganze Gruppen ins „rechte Licht gesetzt" werden, so kann man sich ein ungefähres Bild von der Kompliziertheit dieser technischen Einrichtung machen und ahnen, von wieviel Menschen und deren bis ins kleinste organisierten Gemeinschaftsarbeit (um von der „Tücke des Objektes" ganz zu schweigen) das gute Gelingen einer Aufführung abhängt.
Nun sind endlich alle Vorarbeiten soweit gediehen, daß die Hauptprobe stattfinden kann. Die Darsteller tragen hier zum ersten Mal Kostüm und Maske und dadurch machen sich nochmals kleine Korrekturen notwendig. Hier platzt ein Gelb oder Weiß zu sehr heraus, dort ver-

schluckt ein braunes, dunkelrotes oder schwarzes Gewand zuviel Licht, bei einem anderen Kleid wiederum wirkt die Farbe etwas zu stumpf; da muß dann entweder an der Beleuchtung korrigiert oder der Stoff gespritzt werden, so daß er mehr Glanz erhält, ja manchmal auch ein ganzes Kleid umgefärbt werden. Das wird sich selbst bei den sorgfältigsten Vorbereitungen nie ganz vermeiden lassen, so daß bis zuletzt Technik, Beleuchter und die Schneiderwerkstätten alle Hände voll zu tun haben. Am Regiepult aber sitzen der Regisseur und sein Helfer, der Regieanwärter, der ihm schon während der ganzen Inszenierung durch Eintragungen von Notizen in den Regieauszug sowie durch Vermittlung von Regieanordnungen an das Personal geholfen hat, und kontrollieren noch einmal höchst kritisch die ganze Inszenierung. Meist haben sie am Ende eines jeden Aktes mehrere Seiten voll Notizen, auf Grund deren dann eine letzte Besprechung mit den Solisten stattfinden kann. Das Gleiche wiederholt sich auf musikalischem Gebiet durch den Kapellmeister, der ebenfalls seinen Korrepetitor in der Probe neben sich hat, um ihm diese oder jene noch notwendige Korrektur zuflüstern zu können.

Herrschte auf dieser Probe noch ein ziemlich bewegtes Durcheinander, so muß nun bei der Generalprobe alles glatt durchlaufen wie in der Aufführung selbst, um so mehr als bei dieser Probe schon sehr oft die Presse zugelassen ist, damit sie sich, zumal bei ganz neuen Werken, auf Grund eines mehrmaligen Hörens genau mit Werk und Aufführung vertraut machen kann.

Wenn dann am nächsten Tag das Publikum voller Erwartung vor dem Vorhang sitzt, so wissen nur wenige, welch aufreibende Zeit das gesamte Personal, vor allem jedoch die verantwortlichen Leiter hinter sich haben. Für sie entscheidet es sich jetzt, ob ihre Vorbereitungen richtig getroffen, ob jeder Künstler an die richtige Stelle gestellt und für das Werk der richtige Zeitpunkt zur Aufführung gewählt waren. Man hat sie deshalb nicht zu Unrecht mit „Generalstäblern“ verglichen, denn in der Tat gleicht jede Premiere einer Schlacht, einem Kampf für das Werk, in dem die Zustimmung des Publikums errungen werden muß. Gerhard Pietzsch

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

DER »BAYREUTHER BUND DER DEUTSCHEN JUGEND«

war nach Wiederaufnahme der durch den Weltkrieg 1914 unterbrochenen Festspiele gegründet worden mit dem Ziel, „den Bayreuther Gedanken Richard Wagners in seiner ganzen umfassenden Fülle und Fruchtbarkeit zu pflegen und zu verbreiten“. Indem aber weiter gesagt wurde: „Das schließt in sich nicht nur die Förderung der Bayreuther Festspiele, sondern auch die Pflege aller künstlerisch und sittlich wertvollen deutschen Geistesschöpfungen aus Vergangenheit und Gegenwart, sei es der bildenden Kunst, der Dichtung, der Musik oder der Philosophie“, wurde das Programm gar zu reichlich weit ausgedehnt und vielerorten gar zu bunt gestaltet. Es hat schließlich keinen Sinn, unter dem Namen „Bayreuther Bund“ vielerlei zu verfolgen und zu betreiben, was mit Richard Wagner und seinem Werk gar nichts mehr zu tun hat. Ob die Jugend, aus der heraus der Bund gebildet worden war, vor dieser Zersplitterung der Kräfte selber die Lust verlor, ob andere Gründe mitsprachen, die anfänglich große Begeisterung geringer werden zu lassen, soll hier nicht untersucht werden. Genug, daß der Bayreuther Bund in den letzten Jahren nicht mehr das war, was er sein sollte, nicht mehr erfüllte, was er ursprünglich erfüllen wollte. Darum konnte Gaukulturamtsleiter Dr. Moll schon 1936 auf der Bundestagung feststellen, daß es zwar Aufgabe sei, Richard Wagners Willen und Werk unter dem Gesichtspunkt völkischer Erziehung und Erneuerung zu betrachten und für unsere Zeit erst recht neu zu erobern, daß aber bei solchem Ringen um Wagner gerade die Jugend leider vielfach abseits stehe. „Mag dies auch mehr Verkennung oder Unkenntnis als bewußte Ablehnung sein, so sollte solche Tatsache nicht nur festgestellt, sondern als Ansporn und Aufgabe genommen werden, alles mögliche zu tun, um den bedauerlichen Zustand zu ändern.“ — Jetzt soll diesem Wunsche Erfüllung werden. Zum Bundesvorsitzenden ist ein Mann gewählt worden, dessen ganze Arbeit für Richard Wagners Werk seit

Jahren Ausdruck in den von ihm begründeten Detmolder Wagner-Festwochen gefunden hat: Otto Daube hat damit praktisch gezeigt, wie die noch fern stehenden Kreise an Bayreuth heranzuführen, wie die ihm bereits verbundenen zu vertiefender Betrachtung auch der weiteren Zusammenhänge zu bringen sind. Detmold ist so wahrhaft zu einem „Vorort Bayreuths“ geworden und wird diese Sonderstellung behaupten. Aus den gewonnenen Erfahrungen aber wird die Gesamtarbeit des Bayreuther Bundes neue Anregungen und neue Ausrichtung erfahren, wird auch — so sehr das stellenweise noch auf Bedenken stoßen mag! — zu einem Zusammengehen mit gleichgerichteten anderen, vor allem mit den Wagner-Verbänden Deutscher Frauen, führen müssen. Vier große Themen sollen verbindlich für alle Einzelgruppen sein und im Laufe des Winters 1938/39 behandelt werden: Chamberlain, Hans von Wolzogen, Bayreuth, Siegfried Wagner. Dessen 70. Geburtstag feiert eine Festwoche der Kölner Oper unter Alexander Spring im Juni 1939. Und die Einweihung des Leipziger Nationaldenkmals für Richard Wagner 1940 gibt schon jetzt Anlaß zur Lösung von Sonderaufgaben der Ortsverbände, die Material „Zu Wagners Leben“ in allen Städten sammeln sollen, in denen der Meister gelebt hat, und es für die Reichstagung des Bayreuther Bundes in Leipzig, vorschauend aber schon für die Bayreuther Tagung 1939, ausstellungsreif bereitstellen werden. — Wichtig ist für die gedeihliche Arbeit des Bayreuther Bundes zweierlei: Gewinnung von fähigen und willigen Mitarbeitern für die einzelnen Teil-Aufgaben innerhalb der Ortsverbände, die nicht nur vom „Vorsitzenden“ geleitet werden können, sowie Vermittelung geeigneter Redner für die großen Veranstaltungen, die schulend und werbend zugleich sein müssen und deshalb besonders liebevoller Vorbereitung auch im äußeren Aufbau, in der Raumgestaltung usw. bedürfen. Beim Bundesvorsitzenden wird eine Art „Rednerzentrale“ geschaffen und ebenso eine „Künstler-Vermittelungs-Stelle“ eingerichtet werden, damit jeder Verband sicher sein kann, die richtigen Leute für seine Abende zu finden.

Nun aber das Bedeutsamste: Richard Wagners Werk ist ja heute nicht mehr eine Angelegenheit einzelner, wenn auch noch so großer besonders interessierter „Publikumskreise“, sondern eine Angelegenheit des ganzen deutschen Volkes geworden. Das ganze deutsche Volk also muß damit bekannt gemacht werden: und das kann nirgends besser und systematischer geschehen als im Rahmen des Deutschen Volksbildungswerkes. 1938 sind 3500 Besucher des „Parsifal“ und „Tristan“ durch die Organisation „Kraft durch Freude“ nach Bayreuth geführt worden: man hat sie natürlich nicht einfach in das Festspielhaus hineingesetzt und nun abwarten lassen, was da geschehen würde, sondern man hat es als zweckmäßig erfunden, sie auf diese Werke vorzubereiten, ihnen in knapper Einführung zu sagen, was sie bedeuten und wie sie dramatisch und musikalisch aufgebaut sind, und hat damit ein vertieftes Verstehen ermöglicht. Solche Arbeit — die ich schon seit zwei Jahrzehnten immer wieder als sehr dankbar und sehr ersprießlich in den verschiedensten Volkshochschul- und Volksbildungswerk-Kursen und -Abenden durchgeführt habe — ist diesmal in Bayreuth von Otto Daube selber geleistet worden und wird allerorten weiter zu leisten sein, damit nicht nur die Lust zum Kennenlernen der Werke selber geweckt, sondern auch reicherer Gewinn aus deren Aufführungen für alle Zuhörer gesichert wird. Weiter aber bedeutet die Zusammenarbeit mit dem Volksbildungswerk, daß sich damit die Partei als solche hinter Bayreuth und seine volkbildenden Gedanken stellt: ein besonderes „Amt Bayreuth“ wird bei der Reichsleitung des VBW eingerichtet werden und durch entsprechend eingesetzte Stellen in den Kreisen, ja hinunter bis in die Ortsgruppen wirken für das, was auch die Aufgabe des Bayreuther Bundes sein sollte und bleiben muß: für den „Bayreuther Gedanken Richard Wagners in seiner ganzen umfassenden Fülle und Fruchtbarkeit“. — Daß im Dienste dieser Aufgabe auch das Bundesblatt stehen soll, ist selbstverständlich; eben jetzt hat es nach dem Tode Hans von Wolzogens und dem dadurch bedingten Eingehen der von ihm begründeten und bis zuletzt geleiteten „Bayreuther Blätter“ besondere Bedeutung und wird wahrscheinlich als Vierteljahreszeitschrift herausgebracht werden. Daß es sich lebendigster Darstellung befleißen, anregendster Mitarbeiter bedienen wird, ist bei der auch dafür ausschlag-

gebenden Persönlichkeit des Bundesvorsitzenden Otto Daube gewiß. Und so darf denn dieser ganzen Neugestaltung und ihren Auswirkungen mit stärksten Hoffnungen entgegengesehen werden.

Hans Lebede

STARKULT UND BODENSTÄNDIGE KUNST

Nicht nur im eigenen Interesse, sondern auch in dem mancher vielleicht noch weit stärker betroffenen „Leidensgefährten" möchte ich darauf hinweisen, daß gerade jetzt wieder eine gewisse Überschätzung der Leistungen der Spitzenkräfte, ja, fast ein „Starkult" unser Musikleben in mancher Weise ungünstig beeinflußt. Ich kann es hier in einer mitteldeutschen Großstadt beobachten und aus den Musikberichten anderer Städte ersehen, wie häufig die Namen der gleichen bedeutenden Spitzenkräfte auftauchen, und so wichtig es auch ist, daß diese berühmten Namen das Publikum in die Konzertsäle ziehen, wo ihm dann Meisterwerke in meisterhafter Wiedergabe geboten werden, so wertvoll diese Anregungen auch für die ortsansässigen nachschaffenden Künstler selbst sind, so sind doch die Nachteile dieser Situation zwar eigentlich ganz bekannt, so daß ich sie nur kurz anzudeuten brauche, werden aber leider oft so wenig berücksichtigt, daß man immer wieder auf sie hinweisen muß.

Das Publikum geht von vornherein mit einer erklärlichen Suggestion an die Leistungen der Spitzenkräfte heran, es hört schon deshalb etwas ganz Außergewöhnliches heraus, weil es das heraushören *will*, und überschätzt infolgedessen den Abstand zwischen dem „Star" und dem ortsansässigen Künstler. Bei der Schnelligkeit der heutigen Verkehrsmittel genügen wenige Spitzenkräfte, die das ganze Reich mit ihren Konzerten versorgen können und die mit den jeweils auf *ihre* Eigenart zugeschnittenen Programmen dem Musikleben der einzelnen Stadt in gewisser Weise das Gepräge des Zufalls geben, die mit ihren Konzerten in den größten wie in den kleinsten Städten wirken können, in den letzteren vielleicht nur auf Veranlassung eines ehrgeizigen Mäzens, ohne daß man aber diese ihre Tätigkeit als „Musikleben" der betreffenden Stadt voll werten könnte. Eine einheitliche und zielbewußte Gestaltung des Musiklebens ist so nur schwer möglich, zumal wenn, wie dies heute etwa in beachtenswerter Weise durch KdF. geschieht, neue Hörer für die Kunst gewonnen werden sollen; dazu ist die systematische und erzieherische Arbeit der ortsansässigen, bodenständigen Künstler erforderlich, die man in regelmäßiger Wiederkehr zum Konzertieren heranziehen sollte. Es handelt sich nur darum, ihnen *neben* den Darbietungen der Spitzenkräfte auch Raum zur Äußerung ihrer Kunst zu geben und so zu verhindern, daß ihre Tätigkeit durch die der „Stars" erdrückt wird. Ich will hier nicht etwa der Mittelmäßigkeit das Wort reden; nur die jeweils *besten* Vertreter ihres Faches in einer Stadt, und wenn es nur einer oder zwei sind, müßten an dem Konzertleben ihres Wohnortes — zumal dem von der öffentlichen Hand getragenen — beteiligt werden. In *ihren* Händen liegt in der Regel die Ausbildung des Nachwuchses, zumal die des begabten Nachwuchses, der seinerseits dann wieder, wenn er sich nicht gar selber zur berufsmäßigen Ausübung der Kunst veranlaßt fühlt, doch stets den wesentlichen Kern der Hörergemeinde bilden wird, der also den unersetzlichen Unterbau für die Leistungen der Spitzenkräfte darstellt.

Zur Verwirklichung dieser Gedanken ist aber vor allem die erzieherische Tätigkeit der Presse erforderlich, die das Publikum lehren müßte, im Konzert nicht etwa die einmalige Sensation zu suchen oder gar das Fremde nur um des Fremden willen zu schätzen, die vielmehr Verständnis wecken müßte für die Tätigkeit, die Eigenart und die aufbauende Kraft der einheimischen Künstler und die auf die besondere Art der Arbeit des einzelnen Künstlers, die sich vielleicht schon in seiner Programmgestaltung zeigt, hinweisen müßte. Es ist möglich, durch methodisch aufbauende Erziehungsarbeit in der Vorbereitung und in der Durchführung von Konzerten nach und nach eine wirkliche *Hörergemeinschaft* zu gewinnen; Aufgabe der leitenden Organisationen, der Konzertveranstalter und der Presse wäre es, der Kulturarbeit der einheimischen Künstler die erforderliche Unterstützung zu gewähren.

Werner Tell

DIE ANGST VOR DER PAUSE

Die Menge der Musik, die gegenwärtig geboten wird, trägt nicht dazu bei, die Freude an ihr zu

erhöhen. Welchen Eindruck die Musik machen würde, wenn man sie selten hörte, ist heute kaum noch zu ermessen, denn außer den zahlreichen Konzerten überflutet der Rundfunk alle Teile der Erde mit einer schier unübersehbaren Menge von musikalischen Sendungen, die neben der dankbar anzuerkennenden leichten Zugänglichkeit oder vielmehr gerade durch sie die große Gefahr mit sich bringen, den Hörer abzustumpfen. Dies gilt hauptsächlich von der sogenannten „Unterhaltungsmusik". Ich finde den Namen unrichtig und schlecht gewählt. Was, wer und wie soll unterhalten werden? Die Musik kann als Tanz oder als Marsch eine ihrer naturgemäßen Bestimmungen erfüllen. In dieser Verwendung, wo sie nur als ein Element, aber als ein unentbehrliches fungiert, mag man sich's ruhig gefallen lassen. Aber sie wird mißbraucht, wenn sie selbständig hervortritt, ohne Beachtung und Gehör zu finden, in allen Fällen also, wo sie nicht rhythmische Körperbewegung hervorrufen oder begleiten soll, sondern nur als mehr oder weniger störendes Nebengeräusch zum Essen, Trinken und Plaudern angesehen und angehört wird.

Es gibt ernste, sogenannte klassische und leichte, mehr oder weniger seichte, aber keine Unterhaltungsmusik. Abzugrenzen ist die Gattung nicht, denn ein Walzer von Joh. Strauß darf ungescheut einer symphonischen Dichtung an die Seite gestellt werden und ist in seiner Art ebenso bedeutend, ebenso klassisch wie eine Symphonie von Haydn oder einem anderen Klassiker. Es beweist eine Unkenntnis der Tatsachen, wenn man einen Walzer von Strauß zur Unterhaltungsmusik rechnet, womit immer eine gewisse Minderwertigkeit ausgedrückt wird. Diese Bezeichnung müßte daher von den Programmen verschwinden. Weit besser und deutlicher, weil jeden Zweifel ausschließend, ist die Ankündigung von Tanzmusik, Chorkonzerten, Opernübertragungen, Kammermusik, Liederabenden, Symphoniekonzerten usw., die sofort ein Bild des zu Erwartenden geben. Statt „Unterhaltungsmusik" wäre besser „Gemischtes Programm" oder „Salonmusik" zu sagen. Aber viel wichtiger als alle diese Bezeichnungen ist das Tempo der Darbietungen.

Vielen Volksgenossen ist nach anstrengendem Tagewerk eine Rundfunksendung die einzige Erholung. Warum ermöglicht man ihnen nicht ein ruhiges behagliches Genießen, sondern setzt die Hetzjagd, unter der wir fast ausnahmslos den ganzen Tag leiden, auch noch in diesen Sendungen fort? Wenn irgendwo, so paßt hier der Satz: „Weniger wäre mehr". Jeder weiß, daß nicht die Menge der verzehrten Speisen, sondern nur was unser Magen verdauen kann, den Körper kräftigt, weil dessen Aufnahmefähigkeit begrenzt ist und ein Übermaß zu Erkrankung und Schädigung führt. Ebenso kann auch seelische Überernährung Schaden stiften. Die Unmenge musikalischer Darbietungen nimmt dem Publikum die Möglichkeit ruhigen Genießens und macht den Hörer zu einem unersättlichen Moloch, der alles verschlingt, was in seine Nähe kommt.

Ich kenne einen Feinschmecker, der nicht frühstückt, wenn er zu einem üppigen Diner eingeladen ist, um durch das vorausgehende Fasten die Aufnahmefähigkeit für die vielen guten Speisen zu erhöhen. Das Radio aber läßt mancher ohne Pause von früh bis in die Nacht hinein laufen, weil es ihm ein unentbehrliches Geräusch geworden ist. Wie der Müller aus dem Schlafe erwacht, wenn das Klappern der Mühle aufhört, so verstummt augenblicklich die Unterhaltung in solcher Gesellschaft, sobald in der Rundfunksendung eine Pause eintritt. Das wissen die Sendeleiter und haspeln in wilder Jagd ein Stück nach dem andern herunter, ohne den Hörer auch nur eine Minute zur Besinnung kommen zu lassen. Die Musik wird hierdurch zu einem Chaos von Tönen, deren Zusammenhang niemand mehr verfolgen und verstehen kann.

Die Angst vor der Pause ist eine gefährliche Krankheit geworden, die epidemisch auftritt und täglich neue Opfer fordert. Warum kann nicht einem Programm, das 50 Minuten dauert, eine volle Stunde eingeräumt werden, damit die Ausführenden sich Zeit lassen und ihrem künstlerischen Empfinden nachgeben können? Nicht der Wille und die Tempobezeichnung des Komponisten, sondern die Uhr des Ansagers bestimmt heute das Zeitmaß, in welchem eine Symphonie heruntergehaspelt wird, denn das Hauptaugenmerk der ausführenden Künstler muß darauf gerichtet sein, rechtzeitig fertig zu werden. Gelingt ihnen das nicht, wird die Sendung mitten in einem Stück abgebrochen und geköpfte Sym-

phonien, verstümmelte Kammermusik- und verzerrte Meisterwerke sind die Folge davon. Man wird oft an jenen berühmten Dirigenten der Vorkriegszeit erinnert, welcher die Orchestermitglieder beim Antritt seiner Stellung mit den wütend hervorgestoßenen Worten begrüßte: „Alles ist zu schnell“. Auch Schallplatten werden meist zu hastig abgerollt, denn auch sie leiden unter der „Angst vor der Pause“. Der letzte Ton einer Oper, einer Symphonie oder eines anderen Meisterwerkes ist noch nicht verklungen, da kündigt der Ansager schon die nächste Sendung an. „Unser Orchesterkonzert ist beendet, nach kurzer Pause hören Sie etc. etc.“

Die Angst vor der Pause, diese böse, gefährliche Krankheit, die unseren gesamten Musikreichtum zu vernichten droht, hat leider auch schon Künstler ergriffen, die vermöge ihres berühmten Namens dazu berufen wären, das richtige Tempo wiederherzustellen. Auch in Saalkonzerten hören wir die vom Komponisten vorgeschriebenen Pausen abkürzen, ja überspringen und das Zeitmaß oft derart überhetzen, daß man den Eindruck hat, die Künstler streben nicht mehr darnach, die besten, vornehmsten, hervorragendsten, sondern die schnellsten Pianisten, Geiger usw. zu sein. Chopins Meisterwerke bilden heute nur noch einen Tummelplatz für Orgien der Technik, und die Darbietungen der Künstler ähneln oft einem Wettrennen im Sportpalast.

Wer noch das Glück gehabt hat, die Lisztschüler D'Albert, Sauer, Reisenauer u. a. zu hören, kann in der Erinnerung an deren Konzerte schwelgen. Die junge Generation aber kennt die Werke nur in der meist verhetzten und verzerrten Wiedergabe der zeitgenössischen Virtuosen und kann sich daher kaum ein richtiges Bild von dem poetischen Gehalt Chopinscher Klaviermusik machen. Dasselbe gilt von Beethovens Sonaten und Klavierkonzerten, die meist zu schnell gespielt und ihrer monumentalen Größe dadurch beraubt werden. Man wünschte oft, daß eine ästhetische Polizei diesem Treiben ein Ende machte.

Mein Lehrer Anton Bruckner hat oft über die falschen Zeitmaße geklagt, welche vor 40 Jahren seinen damals noch unverstandenen Symphonien die Wirkung raubten. „Ein unrichtiges Tempo kann das größte Meisterwerk vernichten“, hörte ich ihn oft äußern. Auch der berühmte Dirigent Arthur Nikisch und seine Bayreuther Kollegen Richter und Mottl erzählten oft, wie eindringlich Richard Wagner die große Wirkung der Fermaten, Pausen, Cäsuren und langsamen Zeitmaße gepriesen und am Dirigentenpulte gezeigt habe. Wie richtig das ist, beweisen heuzutage die von Sabata, Toscanini, Furtwängler und anderen bedeutenden Dirigenten geleiteten Opern und Konzerte. Nur die Virtuosen lassen sich von ihrer Technik zur Überhetzung des Tempos hinreißen und die Angst vor der Pause beeinträchtigt sehr oft die Sendungen des Rundfunks und den Genuß ihrer mitunter ausgezeichneten, hochwertigen Darbietungen. Kaum ist der letzte Ton einer Symphonie verklungen, schmettert schon die Fanfare eines nachfolgenden Militärmarsches oder die Ankündigung der nächsten Sendung aus dem Lautsprecher, dem nicht einmal Zeit gegönnt wird, den Applaus des Publikums, der doch gewissermaßen noch zum Konzerte gehört, zu übertragen.

Die Pause ist von der Natur allen Lebewesen geboten. Der täglichen langen Generalpause, welche wir „Schlaf“ nennen, müssen wir einen großen Teil unseres Lebens opfern. Aber außerdem erweisen sich noch Arbeitspausen in jedem Geschäfte, in jeder Schule, in jeder Fabrik, in jedem Betriebe als nötig. Die Sonn- und Festtage, die Ferien, die Urlaubsreisen, die Wanderungen, die mannigfaltigen Vergnügungen des Sportes und geselligen Beisammenseins usw. unterbrechen in wohltuender Weise unsere berufliche Tätigkeit. Auch zwischen den Akten eines Schauspiels, einer Oper, einer Revue, in der Lektüre eines Romans, kurz, in jeder menschlichen Betätigung wird die Notwendigkeit der Pause anerkannt. Einzig der Rundfunk gönnt seinen zahlreichen Hörern nicht die Wohltat der Pause, sondern jagt in wilder Hast von 6 Uhr früh bis nach Mitternacht eine Darbietung in die andere hinein und alles behagliche Genießen aus dem Hörer hinaus. Der hierdurch angerichtete Schaden ist größer als man allgemein annimmt. Es gehört Ruhe und Zeit dazu, ein Kunstwerk voll und ganz zu verstehen, und gerade der Rundfunk, der größte Konsument und der größte Produzent künstlerischer Darbietungen, hätte die Pflicht, in weitesten Kreisen dies Verständnis für erhabene Schöpfungen und bedeutende Leistungen zu för-

dern und zu steigern. Wenn er diese dankbare, vom Führer und Volke gewünschte Aufgabe erfüllen will, muß er vor allem in seinen sämtlichen Kundgebungen Ruhe zeigen und sich selbst abgewöhnen, was allen Sendungen in hohem Maße Schaden bringt: „Die Angst vor der Pause“. Emil Seling

DER MUSIKUNTERRICHT IM WANDEL DER ZEIT

„Mein Sohn ist vollkommen unmusikalisch; in meiner Familie kann niemand singen; keines meiner 4 Kinder spielt ein Instrument.“ So sagte mir vor nicht langer Zeit gelegentlich eines Schul-Musik-Elternabends der Vater eines meiner Quintaner und glaubte, mit diesem Satz nicht nur eine hochbedeutsame Feststellung gemacht, sondern auch eine väterlich-liebevolle Entschuldigung für seinen Jungen vorgebracht zu haben. Als ich ihm nun verständlich machte, daß „musikalisch“ sein nicht gleichbedeutend wäre mit „ein Instrument spielen“ oder „gesang-solistisch“ auftreten können, und als er dann zu seinem nicht geringen Erstaunen und zu seiner noch größeren Freude erleben mußte, daß sein kleiner Walter beim Klassen- und Gruppengesang eifrig mittat, auch im Einzelsingen Zufriedenstellendes leistete, recht vernünftige Antworten auf Fragen der allgemeinen Musiklehre gab und gar beim Melodie-Erfinden und der sich anschließenden Veränderung von Motiven sehr beachtliche Vorschläge machte, da kam der bestürzte und jetzt sogar glückliche Vater aus dem Staunen nicht mehr heraus. „Ja, so haben wir es allerdings nicht gelernt.“ Das war die einzige Entschuldigung; aber es war wenigstens eine und nicht einmal eine schlechte. Ob dieses Erlebnis eine Einzelerscheinung ist? Oder haben nicht schon viele Berufsgenossen in der Musikerziehung (Schule, Privatunterricht, Chorleiter etc.) ähnliches feststellen müssen? Und das ist auch recht begreiflich, wenn man bedenkt, wie verschieden die Ansichten über „Musikalität“ sind, nicht nur verschieden zwischen Eltern und Erziehern; nein, auch innerhalb der Musikerschaft selber. Genau so, wie sich der Begriff „musikalisch sein“ im Laufe der Jahrhunderte, besonders aber in den 3 letzten Jahrzehnten gewandelt hat — der Begriff ist seinem Umfange nach weiter geworden; zu unserer Großväter Zeiten noch gehörte mindestens dazu, ein Instrument spielen zu können, — und heute? Gottlob, daß wir auch die anderen Seiten und Äußerungen musikalischer Beanlagung erkannt, zu wecken und zu pflegen verstanden haben. Hierdurch ist auch der Musikunterricht anders geworden; er hat ganz beträchtliche Änderungen, Umstellungen, Verbesserungen, Wandlungen erfahren zum besten der jungen musiktreibenden Generation, aber auch zur erhöhten Einschätzung des Faches und seiner Vertreter, der Musikerzieher.

Das Wesen, der Kern jeglicher musikalischen Unterweisung, ist zu allen Zeiten, einst wie jetzt, derselbe gewesen und geblieben: Vormachen — Nachahmen. Dazwischen liegen die Methoden der Jahrhunderte; in dem „Wie“ liegt die Wandlung, in der Ausführung des „Wie“ der Fortschritt.

Im kunstgeschichtlichen Altertum, bei den Griechen z. B., war die Musikerziehung eng verbunden mit der gesamten seelischen und leiblichen Ausbildung; die jungen Menschen wurden vom technischen Können zum musikalischen Verstehen hingeführt; Plato weist die von ihm erdachten musikalischen Aufgaben dem einzelnen sowohl als auch dem Staate zu. Im frühen Mittelalter sind die Klosterschulen Träger der Musikunterweisung; die Musik gehört zu den 7 freien Künsten und steht mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie zusammen im Quadrivium. Die Zusammenstellung mit der Mathematik wurzelte in der Erkenntnis des Gesetzmäßigen, welches beiden Disziplinen innewohnt — die Musik wurde mehr formal gewertet —, und dementsprechend war auch die Unterrichtung. Das Renaissance-Zeitalter hat das Verdienst, die Musik zur Sprache der Seele, zum Ausdruck persönlichen, menschlichen Erlebens werden zu lassen; Melodie- (Satz) und Klanglehre stehen im Vordergrund, das höfische Musikleben gibt Zeugnis vom damaligen Stand der musikalischen Erziehung. In den Zeiten des Humanismus findet sich die musikalische Ausbildung vornehmlich in den Kantoreien; die Art und Weise, wie dieselbe vor sich ging, ist uns sattsam bekannt. Erinnert sei auch an Martin Luthers Einstellung zur Musikpflege in Familie, Kirche und Schule; auch an seinen Ausspruch über „nicht musizierende Schulmeister“. Während das 17. Jahrhundert — bei uns ersteht die erste Opern-

pflege — vornehmlich Gesang, Einzelsingen und instrumentales Virtuosentum anstrebt, die aufblühenden collegia musica fördern den Einzelunterricht sehr, bringt das 18. Jahrhundert gute handwerkliche Musikschulung und ästhetische Kunstbetrachtung; theoretischer und praktischer Musikunterricht gehen Hand in Hand. Man lese nur einmal wieder Bachs Titel zu seinen Inventionen, und der Musikunterricht dieses wichtigen Zeitabschnitts steht klar vor unseren Augen. Oder auch tue man einen Blick in sein „Klavierbüchlein“ von 1721 oder in sein „Notenbüchlein vor A. M. Bach“ 1725. Man schaue einmal hinein in Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, ferner in Friedrichs d. Gr. Lehrer Quantz Methode des Flötenunterrichts, oder auch belausche man W. A. Mozarts Vater Leopold als Geigenlehrer. Rousseaus und Pestalozzis reformatorische, um nicht zu sagen: revolutionäre Erziehungs- und Unterrichtsideen sind nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung des Musikunterrichts der Nachzeit geblieben. Die Besinnung auf naturgemäße und lückenlose Unterweisung, auf die Pflege der Selbsttätigkeit und die Berücksichtigung sozialer Momente sind zum großen Teil auf die Ebengenannten zurückzuführen. Man kam nun zu einer volkstümlichen Musikkultur; es entstanden Musikschulen, Konservatorien, Fachschulen; der öffentliche Konzertbetrieb erfuhr eine dementsprechende Umgestaltung; die Kunstmusik von ehedem wurde zur Laienmusik und erfaßte weiteste Volkskreise. Und heute!? Welch innere Wandlung vollzog sich in unserem Fach seit den Jahren des Weltkrieges. Aus dem Musikunterricht wurden Musikerziehung und Musikpflege, zwei Begriffe, die viel besser die Tätigkeit und den Wert der Arbeit bezeichnen, so wie sie heute durchweg geschieht. Unser neuer Volksstaat hat sich, wie keine Staatsform vorher, der Volks-Musikpflege angenommen. Man schaue nur hin, was er auf diesem Gebiete heute verlangt in Volks-, mittlerer und höherer Schule, in den Musiklehrerseminaren und staatlichen Prüfungen, von Chorleitern und Organisten, Orchester- und Einzelmusikern; man lese nur nach über die vielen Schulungsstätten in den Chor-, Musiker- und Musikerzieherverbänden, über Singschulen und Laienkurse, über die planmäßige Musikarbeit in unseren Jugendorganisationen.

Das Erleben steht im Mittelpunkt heutiger musikpädagogischer Anschauung und Arbeit; statt Unterricht ist Erziehung zu setzen, statt Abrichtung — Erfassung des gesamten Individuums. Die Idee von der gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik hat Platz gegriffen, sie hat der Reaktion gegen den künstlerischen Individualismus wertvolle Unterstützung geboten; der oft nur sich selbst kennende Subjektivismus des Künstlers hat einer weiter schauenden musikalischen Volkskultur Raum geben müssen. Ebenso hat sich aus dem Einzelunterricht immer mehr der Gruppen- oder auch der Gemeinschafts-Unterricht entwickelt, ein Unterweisungsmodus, dem wir allergrößte Bedeutung zuweisen müssen. Gruppenunterricht auch im Instrumentalspiel ist für manche Klavier- und Geigenlehrer auch heute noch etwas Unfaßbares. Der junge Nachwuchs zeigt mit guten Erfolgen, daß es zu machen ist; kleine Gruppen beim Klavierunterricht, 3 und 4 Schüler in der Violinstunde, ebenso in der Gesang-Unterweisung. Und erst bei den sog. theoretischen Flächen: allg. Musiklehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Musikgeschichte, Formenlehre, Analyse usw. Gründe der mannigfachsten Art sprechen für einen gut vorbereiteten und noch besser durchgeführten Gruppenunterricht; nicht nur wirtschaftliche und soziale, auch solche rein unterrichtspraktischer und erziehlicher Natur. Hier sind leider die immer noch bestehenden Gegensätze in der Ansicht zwischen dem Schulmusikpädagogen und dem freien Musiker und Musiklehrer unverkleinert bestehen geblieben. Der Schulpädagoge soll und — die Erfahrung hat es bewiesen — kann sich die Auffassung zu eigen machen, daß jedes Kind „musikalisch“ sei; die in seinen Schülern schlummernden, halbwachen, musischen Kräfte zu wecken, anzuregen, sie zu pflegen und zu leiten, das ist seine ureigenste Aufgabe; wenn er schon irgend eine musikalische Seite seines Schülers zum Erklingen bringt, wenn er ihn in der Musik „Froh-Werden“ sieht, wenn deutsches Liedgut zu singen und zu können ihm Freude bereitet, wenn er am Musikleben seiner Familie, seiner Schule, seiner Gemeinde, seines Volkes Anteil nimmt, dann hat der Schulmusiker schon ein hohes Ziel erreicht. Das alles ist auch Aufgabe der Privatmusikerzieher, und noch viel, viel mehr. Dieser hat seinen Schülern im Instrumentenspiel einen gewissen Grad von

Fertigkeit und Können zu vermitteln; er hat ihn mit dem für jeden Instrumentalisten erforderlichen theoretischen Rüstzeug zu wappnen; sein Gehör muß er schulen, seinen Geschmack veredeln; mit einem Worte: er hat aus dem Schüler einen aktiven Musiker zu gestalten. Sollte da irgend ein Musikerzieher, nicht der private und auch nicht der beamtete, nicht der Chor- und Orchesterleiter und auch nicht der Musikverantwortliche in den Jugendgruppen, ohne gediegene pädagogische, insonderheit musikpädagogische Vorbildung auskommen können?

Muß ihm nicht Vertrautheit mit dem jugendlichen Seelenleben, mit der Kenntnis der Vorgänge in dessen Denken, Fühlen und Wollen zur Selbstverständlichkeit werden? Und hierin liegt wohl der größte Wandel des Musikunterrichts unserer Zeit, daß der Staat in seinen Prüfungen vom jungen Musiklehrer den ausgiebigen Beweis verlangt, daß derselbe in der Lage ist, erfolgreich zu unterrichten, seinem Schüler in künstlerischer wie charakterlicher Hinsicht Führer und Vorbild zu sein und vor allem auch: mitzuwirken an der Bildung und Formung der jungen deutschen Menschen. Welcher Methode der Musikerzieher bei seiner Arbeit nachgeht, fällt hierbei gar nicht in die Wagschale; ob er — namentlich in seinem ersten Unterricht — nach der früher so beliebten Solmisations-Methode, nach dem Eitzschen Tonwort, nach Tonika-Do, nach der Ziffer- oder Handzeichen-Methode arbeitet, ist bei unserem Endziel wirklich nicht von Belang. Wichtig bleibt allein: Du, Musikerzieher, was Du schaffst, das tue gut und ganz, in vollem Bewußtsein der Bedeutung Deiner Arbeit an jungen deutschen Menschen, bilde und erziehe Körper und Geist, erfasse den ganzen Menschen, befähige ihn zu Höchstleistungen in der Musik, die allein die Befriedigung und Freude bringen können, um deretwillen sie seit vielen Jahrhunderten auch vom deutschen Volke gepflegt wird als hervorragende und bedeutsame Äußerung deutschen Kulturwillens und Kulturgeschehens. Heinrich Jacobs

MUSIK – STATISTISCH ERFASST

1.

Die Musik hat als eine der sog. schönen Künste eine stark gesellschaftliche Aufgabe und Bedeutung. Sie will um diejenigen, die die Musik ausführen und um die, die sie aufnehmen, ein einigendes Band schlingen, daß sie eins werden in dem Erleben, im Empfinden des Schönen, das wie jede echte Kunst die Musik ihnen darbietet. Daß sie eins werden in der Erkenntnis der kulturellen Bedeutung der Musik, die aber zugleich und zutiefst im Völkischen wurzelt. Das gilt in gleicher Weise, um welches Gebiet der Musik es sich handeln mag. Es gilt auf dem Gebiete der Hausmusik ebenso wie auf dem der Konzertmusik im eigentlichen Sinne.

Wenn die Musik so eine gesellschaftliche Aufgabe erfüllt und zu erfüllen hat, so liegt es nahe, die Musikausübung auch unter diesem besonderen Gesichtspunkte zu betrachten und die Frage aufzuwerfen, ob es möglich ist, festzustellen, ob und inwieweit auf dem weiten Gebiete der Musikausübung diese gesellschaftliche Aufgabe der Musik erfüllt wird. Das zu tun, diese Frage aufzuwerfen und zu lösen zu versuchen, ist Sache des Wissenszweiges, der sich mit der Erforschung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse beschäftigt, der Statistik als Gesellschaftslehre oder Gesellschaftswissenschaft. Zugleich bringt die Statistik zur Erforschung der gesellschaftlichen Bedeutung der Musik, ihrer Bedeutung und Wirksamkeit für unser Gesellschaftsleben, ihre besonderen Methoden mit, die statistischen Methoden, die, früher in erster Linie auf andere Gebiete des Gesellschaftslebens angewendet, den besonderen Verhältnissen auf dem Gebiete der Musik und der Musikausübung angepaßt sein und Rechnung tragen müssen.

Bisher sind wir über verhältnismäßig bescheidene Anfänge statistischer Erforschung der Verhältnisse auf dem Gebiete der Musikausübung nicht hinausgekommen. Das war aber nicht weiter verwunderlich und auch von geringerer Bedeutung in einer Zeit, die, wie auf dem Gebiete der Kunst und der Kunstausübung überhaupt, so auf dem der Musik und der Musikausübung im besonderen die Dinge gehen ließ, wie sie gehen wollten. Seitdem jedoch in unserem deutschen Vaterlande die nationalsozialistische Regierung der Entwicklung und der Förderung der Kunst als eines überaus bedeutsamen Zweiges unseres Volkstums und unserer völkischen Betätigung eine ganz andere Aufmerksamkeit zuwendet und beiden eine ganz andere Pflege im Sinne der Erhaltung und Stärkung



Der 88jährige Hauptsänger der „Verklingenden Weisen“, Papa Gerné, dem die Sammlung 104 Lieder verdankt. Vergleiche den Beitrag „Verklingende Weisen“ auf Seite 390 ff.





Louis Pinck, der Herausgeber der „Verklingenden Weisen" bei einer Volksliedaufnahme mit dem Megaphon. Bild rechts: Der Volksliedsänger Wilhelm Meyer aus Moorsbronn (Lothringen). Beide Bilder sind dem in Kürze im Bärenreiter-Verlag erscheinenden 4. Band der Sammlung „Verklingende Weisen" / „Lothringer Volkslieder" entnommen. Siehe auch Seite 390 ff.

besten Volkstums angedeihen läßt, als das unter dem verflossenen System der Fall war, hat die Erforschung der Aufgaben und der Leistungen der Musikausübung auf dem Gebiete unseres Gesellschaftslebens eine viel größere Bedeutung gewonnen.

Da ist es denn für die Kreise unseres Volkes, die sich mit der deutschen Kultur und mit der deutschen Musikkultur im besonderen beschäftigen und diesen Dingen ihre Aufmerksamkeit zuwenden, von besonderer Bedeutung, daß neuerdings der Versuch gemacht worden ist, das Gesamtgebiet der Musikausübung unter statistischen Gesichtspunkten zu betrachten. Kürzlich hat Dr. Leo Wilzin versucht, die Grundzüge für eine umfassende Musikstatistik zu schaffen, „Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung" zu untersuchen.[1] Dieser Versuch soll im folgenden einer kurzen Betrachtung unterzogen werden.

2.

Eine Betrachtung der Musikübung unter statistischen Gesichtspunkten muß von der Frage ausgehen, ob denn die Dinge auf diesem Gebiete überhaupt statistisch erfaßbar sind, ob Kunst und Kunstübung der Erfassung mit Hilfe der statistischen Methode tatsächlich zugänglich sind. Diese Frage wird von Wilzin mit Recht bejaht. „Statistik ist die Theorie der Massenerscheinungen. Kunst aber ist der höchste Ausdruck der Persönlichkeit, der Individualität. Es scheint daher fürs erste, daß das statische Denken, das auf allen Gebieten immer weiter vordringt, vor der Kunst haltmachen müsse. Nun weist aber allein die Tatsache, daß es Begriffe wie „Kunst", „Kunstwerk", „Kunstleben" usw. gibt, darauf hin, daß die unter diesen Begriffen subsumierten Objekte, Vorgänge und Relationen gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen, sodaß eine Abstraktion von den Besonderheiten des Einzelfalles und damit eine Massenbildung im Sinne der Statistik möglich erscheint". Diese Ausführungen stellen mit zwingender Logik die Besonderheiten der Kunst gegenüber der Betätigung unseres Volkstums auf anderen Gebieten fest — man denke z. B. an das Wirtschaftsleben —, andererseits den Ausgangspunkt für eine Betrachtung der Kunst unter statistischen Gesichtspunkten.

Ist damit die Frage der Erfaßbarkeit der Verhältnisse auf dem Gebiete der Musikübung mit Hilfe der statistischen Methode hinreichend geklärt, so spielt die weitere Frage nach der Eingliederung und Einordnung der Musikstatistik in die Gesellschaftsstatistik eine mehr untergeordnete Rolle, zumal sie keine besonderen Schwierigkeiten bietet. Die Musikstatistik ist ein Teil der Kunststatistik, die ihrerseits neben die von der Statistik bisher hauptsächlich bevorzugten Gebiete der Wirtschafts-, Sozial-, Bevölkerungsstatistik usw. tritt. „Innerhalb der Kunststatistik müssen wir nach der Kunstgattung eine wichtige Unterscheidung treffen: je nachdem, ob ein Kunstwerk in seiner wirksamen Gestalt Dauerbestand hat und sich daher zwischen Produktion und Konsum keine Reproduktion einschieben kann oder der Kunstkonsum nur im Augenblicke der Produktion resp. Reproduktion möglich ist, unterscheiden wir: a) Die Statistik der bildenden Künste und b) die Statistik der energischen Künste." Innerhalb der Statistik der energischen Künste unterscheidet W. dann die Musikstatistik, die Dichtungsstatistik und die Tanzstatistik. So ordnet sich die Musikstatistik mühelos in das System des statistischen Wissens ein.

3.

Bei seinem Aufbau eines Systems musikstatistischen Forschens geht der Verf. von der Dreigliederung aller Betätigung auf dem Gebiete der Musik aus. Diese Betätigungszweige sind die Musikproduktion (Komposition) einerseits, die Musikreproduktion (Musikübung im engeren Sinne) andererseits als Zweige der aktiven Betätigung auf dem musikalischen Gebiete (Musikübung im weiteren Sinne). Ihnen gegenüber steht der Musikkonsum als diejenige Tätigkeit, die sich in passiver Mitwirkung bei der Musikpflege, also in der Aufnahme der Musikproduktion und der Musikreproduktion erschöpft. Wilzin faßt nun die Musikreproduktion und den Musikkonsum in eins zusammen, weil

[1] Musikstatistik. Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung. Von Dr. Leo Wilzin (Schriften des Institutes für Statistik insbesondere der Minderheitsvölker an der Universität Wien, herausgegeben von Wilhelm Winkler, Reihe C Nr. 1). Wien 1937, Verlag von Franz Deuticke. 119 Seiten. RM 4.-.

sie methodisch gesehen voneinander nicht oder doch nur schwer zu trennen sind. „Reproduktion und Konsum stehen in ganz besonders engen Beziehungen zu einander. Die Reproduktion geht dem Konsum logisch unmittelbar voraus, zeitlich sind beide überhaupt nicht zu trennen. Ohne Reproduktion gibt es keinen Konsum. Die Reproduktion hat auch gar keinen anderen Zweck als den Konsum. Eine getrennte Betrachtung der beiden Gebiete würde nun unzweckmäßig sein, da beide einander ergänzen: die Reproduktionsstatistik behandelt beispielsweise die Musikbetriebe nach ihrer Art und Platzzahl; den Spielplan nach der Mannigfaltigkeit der Autoren und Stücke usw. Sie stellt die Möglichkeit dar, innerhalb deren sich der Musikkonsum entfalten kann. Die Konsumstatistik dagegen erfaßt, was tatsächlich und in welchem Ausmaße an Musik konsumiert wurde. Um ein Gesamtbild des Musiklebens zu erhalten, muß man aber stets das Gebotene dem Konsumierten gegenüberstellen, da in diesem Vergleiche vielleicht die wichtigsten Erkenntnisse der Musikstatistik stecken."

Schon die von Wilzin angewandte Gliederung aller Betätigung auf dem Gebiete der Musik und seine sich daraus ergebende Gliederung der Musikstatistik zeigt, wie er wesentlich von der Seite der Wirtschaftswissenschaften her an die Fragen der Musikstatistik und an deren systematische Gliederung herangeht. Denn die Begriffe „Produktion", „Reproduktion" und „Konsum" sind eben doch den Wirtschaftswissenschaften entlehnt. Solche Entlehnungen von, bzw. solche enge Anlehnung an wirtschaftswissenschaftliche Begriffsbildungen werden uns im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung noch mehrfach begegnen.

Der statistischen Erforschung der Musikproduktion (Komposition) bieten sich, wie ohne weiteres verständlich ist, besondere Schwierigkeiten dar. Diese ergeben sich namentlich daraus, daß es nicht leicht ist, Gesichtspunkte zu finden, nach denen die statistische Erfassung der Komposition möglich ist. Diese Schwierigkeiten sieht W. selbst. Er begegnet ihnen, indem er folgende vier Möglichkeiten der Untersuchung vorschlägt, wobei er die Frage offen läßt, ob diese Möglichkeiten wahlweise oder nacheinander anzuwenden sind. Es handelt sich dabei um folgende:

1) Registrierung der verwendeten Formen nach Art und Zahl für jeden der zu betrachtenden Komponisten. — Dabei dringt W. einmal bis zu Sonderstatistiken für die einzelnen Kunstgattungen (Opern als Beispiel) vor. Sodann erblickt er in Ausweitung dieser statistischen Betrachtung des Schaffens des Komponisten das Ziel der Erkenntnis in der Aufstellung und Wertung eines „Standardopus" als eines statistischen Mittelwertes, in den die festgestellten musikalischen Formen umzurechnen sind. Solchen statistischen Rechnungswerten begegnen wir auf zahlreichen anderen Gebieten der Statistik. Sie haben sich dort eingeführt und mehr oder weniger unentbehrlich gemacht. Ob dafür allerdings und gerade die schöpferische Arbeit auf dem Gebiete der Komposition geeignet ist, ist eine Frage, die freilich doch wohl näherer Prüfung bedarf.

2) Registrierung der verschiedenen Taktarten nach Art und Zahl. Auf diese Weise will W. zu einer Statistik der verwendeten Taktarten in bestimmten Zeiträumen der Musikgeschichte kommen. Hier fragt sich doch, ob dieser Gliederungsgesichtspunkt nicht zu sehr auf das Äußere, ja Äußerliche abgestellt ist, um ohne Bedenken in so weitem Umfange angewendet zu werden, wie das der Verf. will.

3) Registrierung der Instrumentation. Hier ergibt sich neben der Möglichkeit einer allgemeinen Statistik die für Sonderstatistiken der Instrumentation in bestimmten Zeitabschnitten sowie für bestimmte Kunstformen ebenfalls unter Zugrundelegung bestimmter Zeitabschnitte.

4) Registrierung der verwendeten Tonarten. Hierzu ist in erster Linie auf das zu verweisen, was zu der Möglichkeit unter 2) gesagt worden ist.

Überblicken wir die von W. beigebrachten Möglichkeiten für die statistische Erforschung und Erfassung der Musikproduktion, so können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, daß er bei der Feststellung der Gegenstände des statistischen Forschens allzusehr am Äußeren haften bleibt. Das gibt er übrigens selbst uneingeschränkt zu. Auf alle Fälle ist aber verdienstlich, daß er den Versuch unternimmt, in die statistische Erforschung der Musikproduktion einzudringen und der sich bietenden Schwierigkeiten Herr zu wer-

den. Damit hat er jedenfalls für weitere Forschungen auf diesem Gebiete einen guten Grund gelegt.

Bei der Behandlung der Statistik der musikalischen Reproduktion und des musikalischen Konsums lehnt sich W., um zu brauchbaren Gliederungsgesichtspunkten zu gelangen, eng an die aus den Wirtschaftswissenschaften bekannten Wirtschaftsstufen an. Den Wirtschaftsstufen geschlossene Hauswirtschaft, Stadtwirtschaft, Volkswirtschaft, Weltwirtschaft entsprechen für das Gebiet der Musik die Entwicklungsstufen Hausmusik, direkte Kundenreproduktion, Konzert. Dabei ist die Entwicklungsstufe der Hausmusik gekennzeichnet durch das Zusammenfallen von Musikreproduktion und Musikkonsum, die der direkten Kundenreproduktion dadurch, daß die Musik nur auf Bestellung des Kunden reproduziert wird, während bei dem Konzert die Musik völlig als Ware behandelt wird. Endlich „haben wir durch das Radio nun auch räumlich die Volkswirtschaft, ja Weltwirtschaft in der Musikübung verwirklicht."

Sind so Gliederungsgesichtspunkte für die statistische Erforschung auf dem Gebiete der Musikreproduktion und des Musikkonsums gewonnen, so werden auf dem ersten Gebiete, dem der Hausmusik, statistische Erkenntnisse gewonnen durch Untersuchung des Instrumentenabsatzes, des Notenabsatzes und des Notenverleihs. Zum Gebiete der Hausmusik in einem weiteren Sinne rechnet W. auch die Tätigkeit der Gesangvereine, deren Gesamtverhältnisse er in diesem Zusammenhange eingehend statistisch zu erforschen versucht.

Zur direkten Kundenreproduktion gibt W. zunächst eine Abgrenzung des Begriffes, um sich dann mit den Formen dieser Sonderart der musikalischen Betätigung zu beschäftigen und dabei im besonderen mit der Betrachtung der Kirchenmusik als mehr oder weniger zweckgebundener Musikausübung.

Die Entwicklungsstufe, in der die Musik als Ware behandelt wird, läßt den Verf. besonders weite Aufschlüsse für die statistische Erfassung des Gebietes gewinnen. Für die Arbeit der Opernbühne spielen Spielplanstatistik und Spielplananalyse eine wichtige Rolle. Über diese gelangt er zu einem statistischen Opernvergleich und untersucht insbesondere auch das Opernpublikum, um daraus weitere Erkenntnisse zu gewinnen. Entsprechendes gilt für die Operettenbühne. Hier werden noch besonders Besuchsstatistik, Statistik des Direktionswechsels und Personalstatistik behandelt. Für das Gebiet der Konzertmusik sind zur statistischen Erforschung ihrer Verhältnisse aufschlußreich die Statistik der Benutzung von Musikhallen, ferner die Statistik des Angebots und der Nachfrage, über die hinaus W. zur Forderung einer internationalen Konzertstatistik kommt. In diesem Zusammenhange ist die angeführte Systematik der Konzerte bedeutungsvoll, die er in Anlehnung an die Konzerte in der Hamburger Musikhalle gibt. — Er gelangt dabei zu folgender Einteilung der Konzerte: Volkstümliche Konzerte, Symphoniekonzerte, Volkskonzerte, Schülerkonzerte, Philharmonische Konzerte (einschließlich der Hauptproben), Chorkonzerte, Orgelkonzerte, Klavierkonzerte, Violinkonzerte, Liederabende, Kammermusikabende, andere Konzerte. Diese Systematik soll nur die Vielseitigkeit allein auf dem Gebiete der Konzertmusik zeigen, ohne daß wir damit uns darauf festlegen wollten, daß die angegebene Systematik wissenschaftlicher Kritik nicht bedürfe. Neben Oper, Operette und Konzert werden auch Revuebühne, Tonfilmtheater, Konzertkaffee, Tanzstätten und Kino statistisch zu erforschen versucht. Berücksichtigt wird weiter der Rundfunk durch eine Teilnehmerstatistik, ebenso die Schallplattenmusik als mechanische Musik, von W. als Musikkonserve bezeichnet, nach den Verhältnissen ihres Absatzes statistisch zu beleuchten versucht. Endlich werden die musikalischen Konsumvereine durch eine Kunststellenstatistik erfaßt.

Neben Musikproduktion, -Reproduktion und -Konsum wird schließlich noch ein für die Musikübung sehr wichtiges Gebiet, nämlich das der musikalischen Volksbildung bedacht. Hier untersucht Verf. den musikalischen Bildungsstand und seine Erforschung durch Sondererhebungen und Schülerbeschreibungsbogen sowie die musikalische Bildungsvermittlung, für deren statistische Erforschung die Statistik des musikalischen Sachunterrichts, die des Musikunterrichts in der Schule und schließlich die Rundfunkstatistik dienen soll.

4.

Suchen wir abschließend zu einer **Gesamtbeurteilung** der Arbeit zu gelangen, so ist festzustellen, daß sie zunächst schon deshalb auf alle Fälle verdienstlich ist, weil sie versucht, die Fragen der Erforschung der volklichen Betätigung auf dem Gebiete des Musikschaffens und der Musikausübung mit Hilfe der statistischen Methode als **Gesamtheit** gesehen zu erfassen. Von dieser umfassenden und dadurch weiten Blick zeigenden Grundeinstellung aus gelangt W. durch die systematische Aufteilung des Gesamtstoffes zu einem **System der Musikstatistik**, wie es bis dahin noch nicht entwickelt worden ist. Er zeigt uns weiter die Schwierigkeiten, die sich dem Versuche einer zunächst theoretisch gesehenen umfassenden Musikstatistik in der **praktischen** Ausführung und Verwirklichung darbieten. Schließlich zeigt er uns aber auch Wege, auf denen diesen Schwierigkeiten mit Aussicht auf Erfolg beizukommen ist. Zwar wird man gerade und namentlich seinen Vorschlägen in dieser Richtung nicht in allem folgen können. Sie bilden aber doch eine wertvolle **Grundlage**. Auf dieser ist für den Bau einer praktischen Musikstatistik umfassenden Ausmaßes zur Erforschung der Erfüllung der gesellschaftlichen Aufgabe der Musik unverdrossen weiterzuarbeiten.

Reinhold Zehrfeld

»VERKLINGENDE WEISEN«

Für die beiden ersten Bände der „Verklingenden Weisen" hat die Universität Frankfurt a. M. den Herausgeber Louis Pinck, Pfarrer zu Hambach im deutschsprechenden Lothringen mit dem Doktortitel geehrt. Nach dem seit einigen Jahren vorliegenden dritten Band erscheint jetzt im Bärenreiter-Verlag der vierte Band dieser großen und bedeutsamen Volksliedsammlung, ein fünfter Band ist in Vorbereitung.[1] Wort und Weisen dieser lothringischen Lieder hat Pinck ebenso eifrig und gewissenhaft wie liebevoll gerettet, bevor sie mit seinen ältesten Liederzeugen ins Grab sanken. Dies ist Pincks Verdienst: er hat noch rechtzeitig zugegriffen. Und dies ist die seltene Gunst seiner Landschaft: sie hat länger als ein anderes deutsches Stammland die fortlebende Überlieferung des liederfähigen Volkes bewahrt. Die volkskundliche Tatsache, daß die Randgebiete alten Bestand länger besitzen, daß ihr Volkstum wie Horste noch steht, wenn der Kulturstrom die Hauptgebiete schon ausgeschwemmt hat, bewahrheitete sich bestens in dem äußersten Deutschsprachegebiet Lothringens. Pinck sagt das selbst in seiner Art: „Und zwar finden sich die ältesten und seltensten Lieder dicht an der französischen Sprachgrenze, sodaß man sagen möchte: Perlen in Muscheln am Strand des deutschen Sprachenmeeres." (II, Vorwort.) Wir kennen jetzt nicht nur die Lieder — es sind drei mal hundert, ohne die zahlreichen Varianten der Anmerkungen — in Worten und Weisen, diesen Gewinn haben auch die Lothringer selbst; Pinck sagt: „Noch zahlreiche Volksliedfreunde hüten den von den Vätern ererbten Liederschatz. Vom einfachen schlichten Landmann und Arbeiter bis zum Gebildeten und Gelehrten betrachten Hunderte in Lothringen diese vorliegende Volksliedersammlung als die ihre, als ihr Buch, dem sie unter allen anderen den Ehrenplatz einräumen ... Sie singen sie immer wieder, lehren sie ihre Kinder ..." (III, 280). Und: „Überall ersteht das Volkslied zu neuem Leben. Unser Dornrös'chen ist vom Schlaf erwacht und durchzieht frohsingend wieder unser Lothringerland. Die „Verklingenden Weisen" erklingen wieder und wecken weithin lauten Widerhall." (III, 281.)

Wir kennen jetzt auch das Land dieses Liedervolkes. Zugleich mit den Liedern hat uns Pinck seine Heimat in Bildern geschenkt. Wer die Bände aufschlägt, ist entzückt von dem Übereinklang der Wort-, Ton- und Zeichenkunst, freut sich dieser Landschaften, Dörfer und Städte, Kirchen, Häuser, Brunnen, Brücken, Türen, Zimmer, Hausgeräte, dieser wie das Volkslied zugleich starken und weichen Linien, bester herber, inniger Kunst, volksnahe wie Thoma, Schiestl, Gitzinger, Speckter. Henri Bacher konnte keine dankbarere Aufgabe bekommen, und es ist im Geheimnis dieses Zusammenhangs beschlossen, daß er nur solange und noch solange leben und schaffen durfte, bis das letzte Blatt zum Druck gelegt war. Doppelt froh aber ist der

[1] „Verklingende Weisen". Lothringer Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben von Louis Pinck. Band I 316 Seiten RM 8.—; Band II 426 Seiten RM 10.—; Band III 493 Seiten RM 10.—; jeweils mit vielen z. T. ganzseitigen Bildern und Holzschnitten von Henry Bacher. Band IV und V erscheint demnächst. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Leser, wenn er aus dem Anhang erfährt, daß alle diese Bilder, zu jedem Lied ein bezeichnendes Bild, aus dem Vorrat dieser Liederheimat selbst geschöpft sind.
Die dargestellten Personen sogar sind oft der Wirklichkeit entnommen. Wir kennen jetzt nicht nur Lieder und Land, wir kennen auch die Liederleute. Das gilt besonders für die Kronzeugen Pincks. Mit Glück und Geschick ist jeder Band eröffnet durch einen dieser Erzsänger im Rahmen der Heimat; den ersten ziert der Hauptsänger Papa Gerné, den zweiten Witwe Mariekäth Herbeth, den dritten 's Munerle. Dazu berichtet uns Pinck so manchen Zug von diesen und andern Liedträgern, von der blinden Theresgot, die im Anhang auch abgebildet ist, von Papa Neu, von der Witwe Estelle, von dem befreundeten Bauernpaar Baro und Manque, von Molters Peter, Udils-Kättel und 's Bickel-Kättel. Wenn wir in ihren Alltag, ihre Sitte, in ihre Erinnerungen und in ihre Seele hineinschauen, dann sind wir dem Wesen der Lieder näher als nach allen tiefsinnigen Erörterungen der Volkskunst. Damit hat Pinck seine Sammlung um einen Vorteil bereichert, der uns ihn und sein Liedervolk vertraut macht.
Eine Welt für sich, zu der diese Lieder gehören. „Gute alte Zeit", das ist doch wahr. Nicht, als ob alles Märchenzauber wäre; da ist auch Leid, noch mehr Leid des geplagten armen Lebens, aber man ist arm-selig in dieser Welt, man wird mit dem Leid fertig.
Papa Gerné mit dem weisen Kindergesicht, mit dem ernstlächelnden Mund, sieht durch die rauhen Alltagsdinge in das Liederreich, und durch das Liederreich in das Gottesreich. Pinck lernte ihn kennen, als er wie alle Freitage allein in der Kirche mit einem 15strophigen Liede, aus dem Gedächtnis singend, die Stationen betete. Dem damals, 1914, 84-jährigen vermochte Pinck bis 1918 noch 164 Lieder abzugewinnen. Man liest: „Wenn er dann morgens kam, war er ganz froh, mir sagen zu können: ‚Hint isch m'r noch e scheen alt Lied inkumm. Ich träm als devun' ... Als er einmal das Lied sang: ‚Wo fehlt es dir, mein Herz', erzählte er mir: ‚Ich war emol ze Kuhlinnge of em Fescht — e Kusä un ich — un no d'r Veschper ware m'r im Wirtshus. Un do isch ener ufgestonn un hat g'sat: Wann ener do isch un singt e Lie, wo ich nit konn, zahl ich e Maos (2 Liter) Win. Und do bin ich aufgestonn un hon g'sat: Un ich sing dir e Lied, wann du das schun gehert hasch, zahl ich zwei Maos. Und do hon ich dis Lied gesung. Un do hat der onner g'sat: nä, dis hon ich noch nit gehert, do zahl ich jetz drey Maos. — Das isch allewä schune e Affär von iwer 60 Johr. Ich bin e so Bu gewen vun achtzehn, ninzehn Johr.' — Diese Begebenheit ist heute noch nicht ganz vergessen, erzählte mir doch erst unlängst ein alter Mann aus Lixingen davon, wie Lamberts Hanspeter ... von Gerné auf dem Kuhlinger Patronfest geschlagen wurde und mit ihm gleichsam alle Burschen von Kuhlingen und Lixingen, die sich mit Lamperts Hanspeter solidarisch erklärten und ihm die verlorene Wette bezahlen halfen. Denn bei den Dorfburschen war derjenige der Held, der die meisten Lieder wußte. — Wenn sie beisammen waren, lernte einer die Lieder vom andern, und sie gingen oft kilometerweit, um ein neues Lied zu lernen. Kam jemand aus einem andern Dorf, der ein noch nicht bekanntes Lied wußte, so wurde es ihm rasch abgelernt. Auf diese Weise hat Gerné als junger Mann das lange Lied vom Grafen Backewill (30 Strophen!) an zwei Abenden nach dem Gehör auswendig gelernt von Gretchens Lisbeth aus Hambach, die nach Gebenhausen gekommen war, um die Mädchen im Strohhutflechten anzulernen." (I, 275/6.)
Überallher lernen sie die Lieder, zu Hause, in der Dorfschaft, in der Wirtsstube. Gernés Vater, ein Kleinbauer, besaß auch eine Wirtschaft. Er sang selbst nicht, aber die Großmutter väterlicherseits: „Bei der Aufnahme des Liedes: ‚Jetzt geh ich ans Brünnlein, trink aber nit' erzählte Papa gerne: ‚Das hat min Großel g'sung noch acht Tag vor ihrem End — un sie war 100 Johr, 3 Monat un 7 Da alt, wie se g'storb isch. Do han ich min Mutter geruf: Horche emaol, die Großel singt! Jo, hat se g'sat; die kann ihre herztausischte Schatz suche gehn." (I, 278). Nun erst die Mutter: „Sie hat mich deck genung in der Schul g'hat. Sie hat gar Spaß g'hat daß ich so gut gelehrt hon. Do hat sie mich als mache singe, daß ich g'schwitzt hon.' Mit sieben Jahren wußte er bereits das Lied vom „Ewigen Jud", wobei sie ihn mehrmals auf die Kniee setzte, bis es gut ging." (I, 279.) Er ist später Seidenweber, und, als

Vinck ihn kennen lernt, Maulwurfsfänger. Er starb 1923 in seinem 93. Jahr.

Udils-Kättel, 1848—1922, und 's Bickel-Kättel, 1831—1917, hatten beide keine Ahnung vom Lesen und Schreiben. Aber wenn das Udils-Kättel als junges Mädchen ein Lied hörte, behielt sie es sofort. Und von 's Bickel-Kättel heißt es: „Ihre sichere Intonation ließ deutlich erkennen, daß sie in den Gruppen beim Singen tonangebende Chorführerin war." (I, 283.) Arm wie Udils-Kättel — „arm war sie wie Lazarus, und ihre Wohnung so arm, wie man sich's nur vorstellen kann" — ist in ihrer Blindheit auch die Theresgot, 1928 im 86. Jahr, damals schon seit 10 Jahren meist im Bette sitzend. „Eine Stockblinde mit fabelhaftem Gedächtnis, eine geradezu homerische Erscheinung." (II, 310.) Sie übersang ihre Not. So sagte auch Gernés Mutter: „Je größer 's Läd isch, desto liewer sing ich. Dann vergeßt m'r 's Läd." (I, 279.) Diese Leute leben im Lied, es ist ihnen auch Form der Höflichkeit: „Recht dankbar verabschiedeten wir uns von der guten Theresgot, die sich's nicht nehmen ließ, trotz ihrer Blindheit, fühlend und tastend, uns bis zur Türe zu begleiten, wo sie nochmals allerliebst Abschied nahm und diesen in die Schlußworte des Abschiedsliedes von der Wallfahrt kleidete, das sie uns vorher gesungen hatte: Adieu ist ein schmerzlich Wort, Nach dem Adieu geht man fort. Adieu, Adieu tausendmal, Adieu, Adieu ohne Zahl!" (II, 310.)

Das Lied ist ihnen frischer Trunk nach Tageslast: „Heute erzählen noch die Leute von ‚Dickeres Michel'..., der so viele Lieder wußte, daß er Tage lang hätte singen können. Und gesungen hat er auch immer und sein ‚Maadleen' mit ihm. Obschon arm wie eine Kirchenmaus, war er doch stets froh und zufrieden. ... Wenn alle müde vom Felde kamen, da setzte er sich noch mit seiner Frau auf einen Pflug vor das Haus, und sie fingen zu singen an. War ein Lied fertig, so gab ein zarter Rippenstoß ihm auch schon das Zeichen zum zweiten: ‚Alle, Michel, noch ens!' So sangen sie stundenlang, und alles lauschte gerne." (II, 301.)

Das Lied macht noch den Bettler reich: „An einem Morgen der ersten Oktobertage dieses Jahres klopfte ein Bettler an meine Türe, den ich seit meinem zwanzigjährigen Wirken in Hambach noch nie gesehen hatte. Arm und alt, schwarz, schmutzig, struppig, verflickt von unten bis oben, den Schnappsack auf dem Buckel und den Stock in der Hand, so war er schon in aller Hergottsfrüh von Hilsprich aufgebrochen und hatte den weiten Weg trotz seiner siebzig Jahre in vier Stunden zu Fuß zurückgelegt. Ich gab ihm den Kaffee, unterhielt mich mit ihm, und bald waren wir auch an den alten Liedern. Er sang ganz nett den ‚Verwundeten Knaben', ‚Die sieben Sträuß', und dann sagte er: ‚Jetz wäß ich e ganz alt Lied, wu schun iwer hunnert Johr niemeh g'sung werd. Min Großvater, e alter Schäfer, hat's als g'sung, und der isch vor finf e drißig Johr g'storb, zwei e ninzig Johr alt. Wann der g'sung hat, han ich grad gement, der Himmel geht uf, so scheen hat der g'sung... Min Vater hat a schee singe kinne, un hat dies Lied a als g'sung. Awer ich kann nummemeh ene Stolle devun.' Und er sang nach einer ganz alten Weise: Guten Tag, guten Tag, Herr Ackersmann... Ich hielt den Atem an und lauschte, froh, hier wohl die eigene Melodie des alten Liedes wiedergefunden zu haben, mochten auch die Worte zersungen sein. Rasch holte ich meinen Phonograph herbei. Der Alte sang sein Lied hinein und war sprachlos, als die Walze es so genau wiedergab. ‚Isch donn so ebbs menschemöglich!'"

Diesen Leuten sind die Lieder wichtig, nicht eben eine Zutat, sondern ein Bestand des Lebens. Sie besaßen dazu eine Kultur der freien Bewegung, des Spiels, des Reigens. Sie empfanden sie als gemeinsamen Besitz, sodaß das Liederheft manchmal von mehreren gemeinsam geschrieben wurde. Im Vollbesitz seiner Kunst schaltet der Sänger frei mit dem Liederinstrument: „An diesem Lied fällt der unregelmäßige Bau der Strophen auf. Vier Strophen haben sieben, eine Strophe sechs, acht Strophen fünf und eine sogar nur drei Verszeilen. Trotzdem kommt der Sänger mit der Melodie zurecht. Reicht der Text für die Melodie nicht aus, so wiederholt er einfach die eine oder andere Zeile, bis die Weise gesungen ist. Oder er überspringt gar die überschüssige Melodie." (III, 329.) Der Sänger hat ein Liedergewissen: „Die neueren Lieder, die nach 1870 aus den Kasernen, Vereinen und Schulen immer mehr ins Land kamen und die alten Volkslieder verdrängen halfen, waren für's Kättel keine schönen Lieder mehr. Die hatten für sie keinen

Wert und existierten als Lieder überhaupt nicht für sie, so daß sie allen Ernstes den Jüngeren vorwarf, sie könnten gar nicht mehr singen." (I, 283.) Hatte Udils-Kättel ein richtiges Gefühl für das, was Volkslied sein soll?

Damit wären wir an der Frage nach dem Wesen des Volkslieds selbst angekommen. Man könnte kurzweg sagen: dazu gehören nur solche Lieder, die von diesen hier gezeigten Sängern geschätzt, gesungen, behalten werden. Die Zitate nach dem Munde der Sänger geben unmittelbarer als jede Erörterung ein Bild von der Art des Volksliedvolkes. Es ist kindlich, gläubig, genügsam im Irdischen, aber reich im Überirdischen des Gotteshimmels und des Liederhimmels. Es urteilt sicher, aber weniger intellektuell als auf Grund gesunden Empfindens. Es lebt aus einer einheitlichen großen, irdisch-ewigen Weltanschauung. Aber lehnt es vielleicht die neueren Lieder ab, weil es selbst einer veralteten Welt angehört; hat das neue Geschlecht nicht entsprechende neue Lieder zu einer neuen Weltanschauung? Und urteilt Pinck nicht selbst aus dieser alten Welt heraus? Denn seine 300 Lieder nebst den vielen Varianten sind alle nur aus der Überlieferung bis 1870 genommen.

Hier steht man am Haupt- und Grundstein der Auseinandersetzung und Entscheidung. Es hat genug Volkskundler gegeben, die aus einem unbestimmten Gefühl der Pietät nur „Altes" für sammelnswert hielten. Andere forderten wieder das gleiche Recht für alles „Neue". Aber es gibt Ansichten, nach denen ist das Neue nicht etwa deshalb weniger brauchbar, weil es noch nicht alt genug ist, sondern weil es minder wert ist. Freilich darf man nicht übersehen, daß aus einer neuesten Haltung wieder wertvolle neueste Volkserträge aufkeimen. Und das andere darf man nicht übersehen, daß das schwere Instrument der Volkskunst Zeit braucht, sich das Neue anzueignen. Trotz dieser Einschränkung bleibt für die letzten Jahrhunderte das Urteil stehen: sie haben eine alte große, geschlossene Welt zersetzt und damit ihre Volkskunst vernichtet. Es war ja ein Glücksfall, daß das Randgebiet die „Verklingenden Weisen" noch länger anhielt.

Was sangen wir denn noch um 1900 in der Schule, nachdem in den meisten Landesteilen Familie, Straße, Werkstatt das alte Singen verlernt hatte: „Im schönsten Wiesengrunde", „O wie herrlich, o wie schön, ist es in der Schul zu gehn", „Die Luft ist so blau und das Tal ist so grün". Was sangen denn unsere Liedpfleger, die Gesangvereine? Gewiß, Lieder, die man singen darf, die ethische Werte wollen, aber oft wie akademisch, das heißt lebensfern, das heißt volksfern. Wie war das, was man als Volkslied sang? Kurzsichtigkeit vor den Geheimnissen des Daseins, Weitsichtigkeit über die Wirklichkeit hinweg.

Die Verengung und Erweichung greift seit dem achtzehnten Jahrhundert auch in die Volksschicht über, und so bleibt es nicht aus, daß das Volkslied, auch in der starken lothringischen Sammlung, davon Spuren trägt. Aber wie ist da diese Schwächung mitgetragen von dem Gefüge des ganzen Gebäudes! Es ist erstaunlich, wie dieses Volk noch bis heute soviele alte Melodien singt, die uns an die verhaltene Natur der Alten erinnern, aber sonst heute vielfach abgelehnt werden.

Vielleicht versteht man von diesem Zustand der Weisen her auch besser den Zustand der Worte. Von ihnen gilt das Gleiche, sie sind vielgestaltig, rätselhaft, im Banne größeren Geschehens. Die Volkskundler haben sich gestritten um das Sprunghafte im Liedertext. Zeugt es von hoher Gestaltungskraft, oder ist es nachteiliges Ergebnis des Zersingens? Es ist keins von beiden, es ist nur ein Teil von dem Stückwerk und dunklen Zusammenhang, von dem Rätselhaften und Geheimnisvollen, das unverbildete Menschen in der Welt sehen. Dieses Dunkle im Liedertext entsteht oft in der Tat durch Zersingen, durch mißverstandenes Aufnehmen und mißverständliches Weitergeben. Aber es ist gar nicht wahr, daß der Inhalt dadurch jedenfalls schlechter wird. Oft wird er so rätselhafter, und entspricht also mehr der Wirklichkeit, weshalb ihn das Volk dann in dieser Form lieber festhält. Pinck hat z. B. den zersungenen Text des „Witjungfräulein" (II, 63.) in den Haupttext gesetzt, die vollständigere Fassung in den Anhang. Die Endform entspricht viel mehr der Verwirrung des Hauses, in dem der Tod plötzlich auftrat. (Hier Witjungfräulein II. B. Nr. 19.) So können die Lieder verwittern, wie ein Stein verwittert. Beide können dadurch wertvoller werden, freilich können sie auch zu nichts verwittern. Pinck gibt uns in den An-

merkungen reichlich Gelegenheit, diesem Wandel der Lieder zuzuschauen, wie sie sich in Weise und Wort ändern von Dorf zu Dorf, ja im Munde des einzelnen Sängers.

Das Volk macht sie sich mundgerecht und wesensgerecht. Es kommt für den Liederwert nicht darauf an, ob sie hier entstanden sind oder nicht. Mit ziemlicher Sicherheit habe ich hier nur zwei als lothringischen Ursprungs finden können. Von vielen dieser Lieder weiß die Liederkunde und weiß auch Pinck, daß sie auch anderswo so oder ähnlich vorkommen oder vorkamen, wenn auch für diese Sammlung und ihr Land das Verdienst aufrecht erhalten werden muß, daß manches alte Gut hier gerettet wird. Aber ich habe Ursache zu glauben, daß noch manches Lied außer den beiden hier entstanden ist. Sollte es nicht gerade da geschehen, wo das Lied sich zu Hause fühlt! Nun wissen wir heute, daß noch immer zur Schöpfung, auch zu der des schlichteren Volksguts, eine über den Durchschnitt gehobene Gewecktheit erforderlich war, daß die schöpferische Natur durch Schicksal und Bildungsweg einen starken Umbruch erleben mußte. So haben sicher wertvollste Lieder ihren Ursprung oder ihre Urheber von Kulturzentren her gefunden, und sind von dort her ins Volkland abgewandert, haben sich dort verwandelt und leicht auch verwesentlicht, wie wir auch das Markgrafentöchterlein in der Dorfschenke unerkannt Dienste tun sehen.

Zeugnis einer wahren deutschen Gesamtkunst ist unsere Pincksche Sammlung. Was hier verklingt, aber noch klingt, war einmal Klang und Schwang im weiten deutschen Lande. Lothringische Überlieferung reicht die Hand dem niederländischen, dem schlesischen, dem südosteuropäischen Auslandsdeutschtum. Wie diese Landschaft war einmal Deutschland, das heißt ja Volksland. Dieses Volkstum ist noch Rest und Horst alldeutschen Volkstums. Was ist aus uns anderen geworden! Wir klagen nicht an, denn diesen Vorrat opferte unser Schicksal für die andersartigen Notwendigkeiten der Neuzeit in Technik und Wirtschaft. Aber wir sehnen uns, nicht nach alter Ganzheit zurück, aber zur Ganzheit voran. Ein neues Liederreich soll uns die neuzeitlichen Erträge bewältigen, einordnen, einsingen in die Ganzheit eines Volkes und seiner Weltanschauung. Wertvolles wird es mit seiner Melodie mittragen, Nichtiges wird es überschlagen.

Was soll auch alles theoretische Gerede über das Volkslied! Unser Mitreden will nur helfen, von dem Gerede los und wieder zum Singen selbst zu kommen. Pinck hat uns so nahe in das Reich des Volksliedes hinein schauen lassen, und in das Reich des Volksliedvolkes. Es hat schon öfter gute Volksliedveröffentlichungen gegeben. Aber durch die drei Bände hier schaut man wie durch die ehrwürdigen verwitterten Blöcke einer kultischen Pforte hinab auf ein einheitliches Bild, schaut wie durch Jahrhunderte zurück in ein geschlossenes deutsches Volksland und Volkstum. Und alle singen, Volk singt, ordnet und bewältigt, und wer nicht mitsingen kann, hört doch mit, schwingt mit. Volk zahlreicher Kinder — wie oft berichten die Anmerkungen von neun und zwölf Kindern! Volk alter, ehrwürdiger Männer und Frauen — wie oft liest man von 90 und noch von 100 Jahren! Ja, Singen ist eine gesunde Heilkraft, gut für Leib und Seele, gut für das Leben des Volkes.

Musik und Technik

EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK*

1. Allgemeine Grundlagen

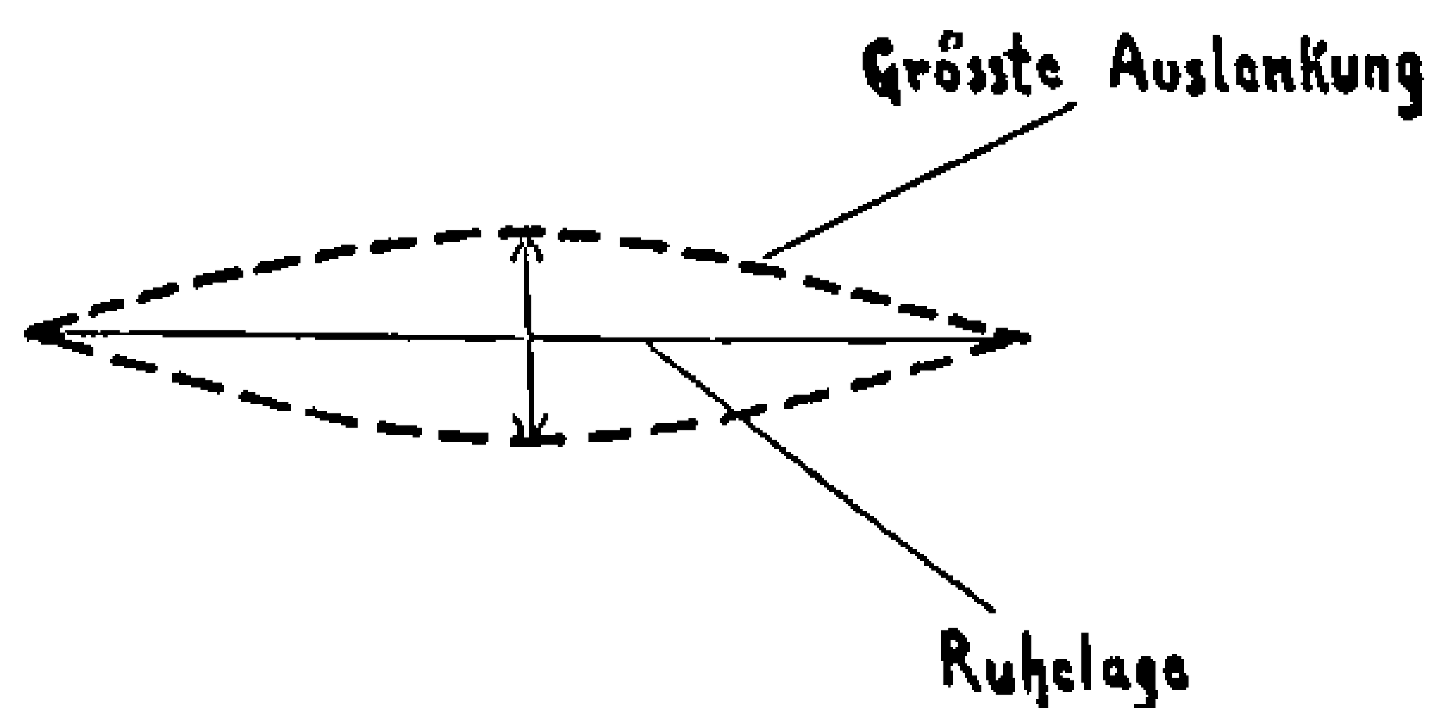
Der Ton ist keine objektiv-physikalische Erscheinung, sondern eine subjektive Hörempfindung, deren äußere Ursache allerdings in den meisten Fällen ein physikalischer Vorgang ist. Es muß deshalb grundsätzlich zwischen der Tonempfindung als solcher und den physikalischen Voraussetzungen derselben unterschieden werden. Die

* Hier soll in einer geschlossenen Beitragsreihe eine Grundlehre der Akustik gegeben werden. Die Darstellung geht nicht vom Standpunkt des Physikers, sondern von dem des Musikers aus. Grundlage und Bezugspunkt bleibt immer das Hören. Doch wird es sich als notwendig erweisen, die physikalischen Grundlagen zuerst zu behandeln, da sie leichter erfaßbar sind, für die akustische Forschung die objektive Grundlage abgeben und auch nur so die Besonderheiten des Hörens erst verständlich werden lassen. Von den physikalischen Grundlagen wird nur das gebracht, was unbedingt nötig ist, so z. B. die Darstellung eines Schwingungsvorganges durch eine Kurve, usw. Wesentlich ist, daß die Lehre organisch und systematisch aufgebaut wird; eine Anhäufung bloßer Tatsachen wird vermieden.

physikalischen Vorgänge sind mit physikalischen Mitteln meßbar; sie können auf die Einheiten unseres Maßsystems bezogen und darin ausgedrückt werden. Die subjektiven Hörempfindungen dagegen sind nicht meßbar. Ihre Größe ist bei jedem Hörer verschieden und kann nur durch experimentelle Untersuchungen und umfangreiche statistische Erhebungen annäherungsweise bestimmt werden. Natürlich steht der physikalische Vorgang mit der von ihm ausgelösten Tonempfindung in einem bestimmten Zusammenhang: Eine Änderung der physikalischen Erscheinung wird zwangsläufig eine Änderung des Gehörten zur Folge haben. Aber durch Ausmessen des äußeren Vorganges ist nicht ohne weiteres auch die Gehörsempfindung festgelegt. Beide Formen, subjektiver Hörvorgang und objektive Erscheinung dürfen deshalb nicht einander gleichgesetzt oder gar, wie es noch häufig geschieht, miteinander verwechselt werden; so wird z. B. oftmals kein Unterschied zwischen Amplitude und Lautstärke (Stärke der Tonempfindung) gemacht. Um deshalb die nötige Grundlage zu bereiten und bei dem Musiker künftig Mißverständnisse auszuschließen, wird zunächst klargestellt werden müssen, durch welche äußeren physikalischen Ursachen die subjektive Hörempfindung entsteht, welche Ausdrücke und Bezeichnungen hierfür Verwendung finden und welcher Art die Beziehungen zwischen beiden sind.

Beim Tonhören sind im wesentlichen drei Eigenschaften zu unterscheiden: die **Höhe**, mit der der Ton empfunden wird (Tonhöhe), die **Stärke**, mit der er empfunden wird (Tonstärke, Lautstärke), und die **Farbe**, mit der er empfunden wird (Klangfarbe), wobei der letztere Ausdruck den Klangunterschied der verschiedenen Instrumente und Stimmen bezeichnet.

Die physikalische Ursache der Tonempfindung ist ein **Schwingungsvorgang**. Schwingende Saiten (Streichinstrumente, Klavier) oder Zungen (Holzblasinstrumente) teilen ihre schnellen Bewegungen direkt oder mit Hilfe eines Resonanzbodens der umgebenden Luft mit. Die Schwingungen pflanzen sich darin fort und gelangen so an unser Ohr, wo sie in Tonempfindungen umgesetzt werden. Den Vorgang einer Schwingung übersieht man leicht, wenn man einen Punkt der schwingenden Saite betrachtet:



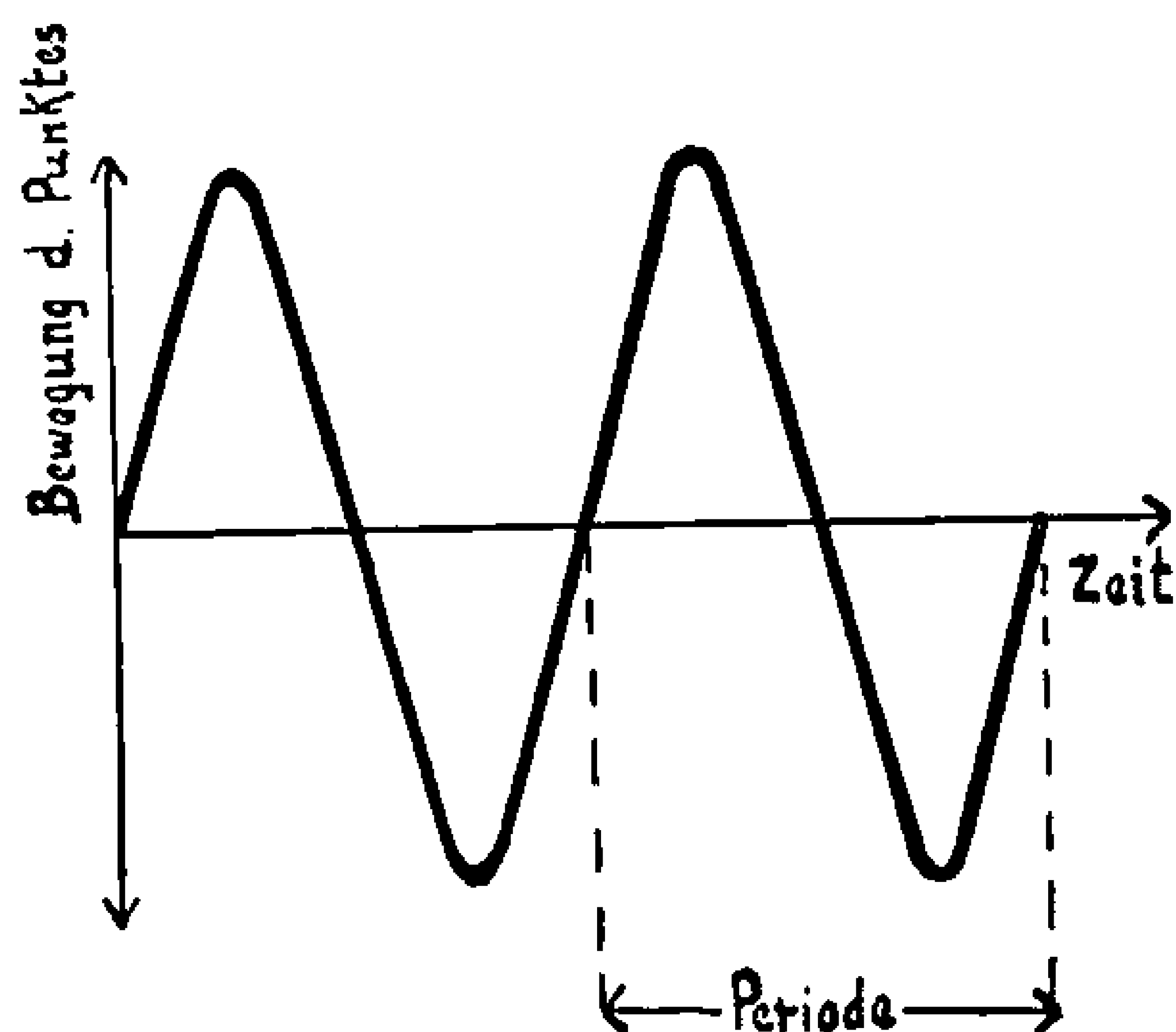
Dieses Teilchen führt sehr schnelle hin und her gehende Bewegungen aus, Hin- und Hergang zusammen bilden eine Schwingung. Um als Ton empfunden zu werden, müssen diese Schwingungen **periodisch** sein, d. h. die aufeinander folgenden ganzen Bewegungen müssen in genau gleicher Weise wiederkehren. Die Art der Bewegung des schwingenden Punktes während einer Periode ist dabei gleichgültig.

Jede Schwingung bedarf zu ihrer Vollendung einer gewissen Zeit; der **Schwingungszeit** oder **Schwingungsdauer** (T). Da bei den akustischen Schwingungen die Zeit einer Periode sehr klein ist, führt man gern statt der Schwingungszeit die Anzahl der Schwingungen in einer Sekunde an und bezeichnet dies mit **Schwingungszahl** oder **Frequenz** (f). Die Einheit der Frequenz ist das Hertz (1 Hz = 1 Schwingung in der Sekunde). Schwingungszeit und Schwingungszahl stehen in einem einfachen Verhältnis $T \cdot f = 1$, oder $T = \frac{1}{f}$, $f = \frac{1}{T}$.

Der Weg des schwingenden Teilchens wird durch die beiden Umkehrpunkte begrenzt. Der Abstand des Mittelpunktes (= Ort in dem sich der schwingende Punkt vor dem Beginn der Schwingung befand) vom Umkehrpunkt wird die **Schwingungsweite** oder **Amplitude** genannt; der Abstand des Punktes zu irgend einer Zeit vom Mittelpunkt heißt **Elongation** (**Auslenkung**). Bei gleichen Schwingungen ist die Amplitude stets von gleicher Größe, die Elongation dagegen ist je nach dem Zeitpunkt verschieden groß.

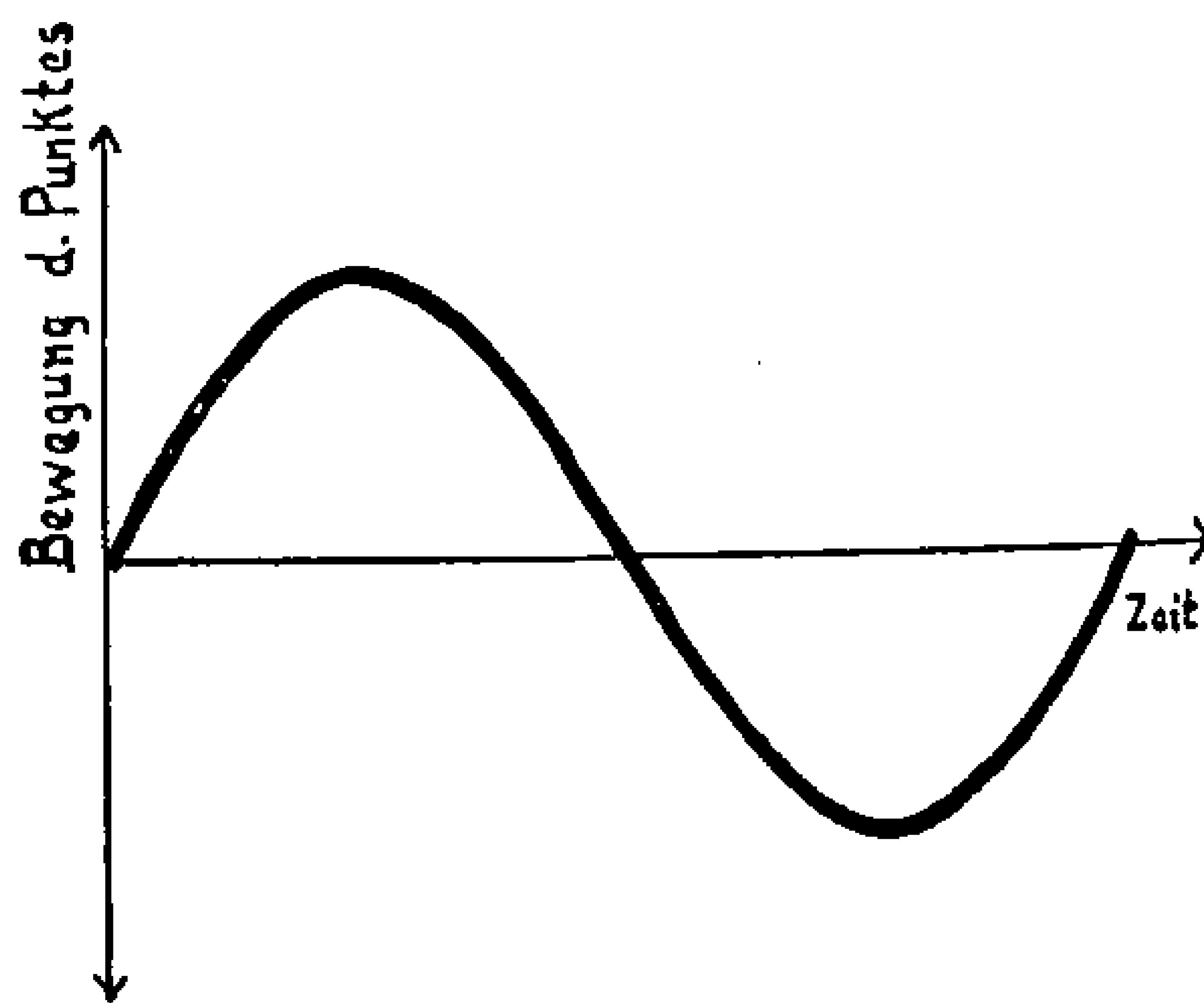
Die Bewegung des schwingenden Punktes braucht nun nicht unbedingt eine einfache gleichmäßig hin und hergehende Bewegung zu sein. In der Regel ist sie sogar weitaus komplizierter: Beschleunigungen und Verlangsamungen, Stillstände und Gegenbewegungen können innerhalb

einer Periode entstehen. Da sich der schwingende Punkt auf einer Linie bewegt, ist es nicht ohne weiteres möglich, diese Bewegung in jedem Augenblick in Bezug auf Richtung und Geschwindigkeit zu übersehen. Ein einfaches Mittel, um den Verlauf der Schwingungsbewegung zu verdeutlichen bietet nun die graphische Darstellung. Hier wird der Schwingungsvorgang auseinandergezogen und als fortlaufende Kurve aufgezeichnet. Da ja die jeweilige Stellung des Punktes von der verflossenen Zeit abhängt, wird die den verschiedenen Zeitmomenten entsprechende Lage des Punktes in ein Koordinatensystem eingetragen. Auf der wagrechten Achse (Abszisse) sind die Zeitwerte, auf der senkrechten (Ordinate) die Stellungen des Punktes zu suchen. Gleiche Abschnitte auf den Achsen entsprechen gleichen Zeiten bzw. gleichen Entfernungen des Punktes von seiner Mittellage. Wird nun die Ortsbestimmung des schwingenden Punktes in äußerst kleinen Zeitintervallen vorgenommen, so rücken die zugeordneten Bewegungspunkten derart dicht zusammen, daß eine zusammenhängende Linie entsteht, die Schwingungskurve:



Diese Kurve zeigt unmittelbar, an welcher Stelle seiner Bahn sich der schwingende Körper in jedem beliebigen Augenblicke befindet und gibt damit ein getreues Bild seiner Bewegung. Aus der Schwingungskurve ist die Schwingungsform ohne weiteres zu ersehen.

Eine für die Akustik besonders wichtige Schwingungsart ist die sogenannte harmonische Bewegung. Sie wird durch die Projektion eines auf einem Kreise mit gleichmäßiger Geschwindigkeit umlaufenden Punktes auf den Kreisdurchmesser erhalten. Diesen Vorgang kann man sich sehr leicht durch ein Experiment vergegenwärtigen: Wenn man nahe dem Rande eines sich gleichmäßig drehenden Schallplattentellers ein kleines Klötzchen anbringt und den Plattenteller so von der Seite betrachtet, daß der schmale Rand als längliche Linie zu sehen ist, so scheint das Klötzchen nur eine hin und hergehende Bewegung auszuführen. Diese Bewegung ist aber nicht gleichmäßig wie bei der wirklichen Kreisbewegung (Aufsicht von oben), sondern sie ist in der Mitte am schnellsten, wird nach den beiden Enden zu immer langsamer, bis an den Umkehrpunkten die gegensätzliche Bewegung beginnt. Die graphische Darstellung der harmonischen Bewegung ergibt eine Kurve, die nach der in der Mathematik üblichen Darstellung der Sinusfunktion eines Winkels auch Sinuskurve genannt wird:



Wirken mehrere sinusförmige Schwingungen verschiedener Frequenzen aufeinander ein, so überlagern sie sich (Superposition) und bilden eine neue Schwingung, die keinen sinusförmigen Charakter mehr besitzt (verzerrte, nichtharmonische Schwingung). — Bleiben die Amplituden aufeinander folgender Schwingungen gleich groß, so spricht man von ungedämpften Schwingungen, nehmen sie ab, so sind es gedämpfte Schwingungen.

Die Schallschwingungen breiten sich in einem schalleitenden Medium — meist Luft — nach allen Seiten aus und zwar in fortschreitenden Wellen. Die Schallgeschwindigkeit in Luft beträgt bei 15° C 339,8 m/sec (bei 0° = 330,8 m/sec). Zwischen der Wellenlänge (λ), der Fortpflanzungsgeschwindigkeit (c) und der Frequenz (f) bzw. Schwingungsdauer (T) besteht die Beziehung: $c = \frac{\lambda}{T}$ oder $c = f \cdot \lambda$. Bei ungestörtem Schallverlauf erfolgt die Schallausbreitung kugelförmig, d. h. die Schallstärke nimmt proportional dem Quadrate der Entfernung von der Schallquelle ab. Die Umgebung der Schallquelle wird Schallfeld genannt. Die charakteristischen Größen des Schallfeldes sind die Schallstärke oder Schallintensität (ausgedrückt in Mikrowatt/cm² [μW/cm²]), der Schalldruck (ausgedrückt in Mikrobar [μB] oder Bar) und die Schallschnelle (d. h. die Geschwindigkeit der Mediumteilchen, gemessen in cm/sec). Das Schallfeld ist bestimmt, wenn der zeitliche Verlauf eines dieser drei Größen bekannt ist.

Wilhelm Stauder

Musikalische Veranstaltungen

INTERNATIONALER KONGRESS FÜR SINGEN UND SPRECHEN IN FRANKFURT AM MAIN

115 Referate über 6 Siebenstundentage zu verteilen, ist selbst bei der auf durchschnittlich 15 Minuten begrenzten Sprechzeit jedes einzelnen Redners und bei Ansetzung einer denkbar kurzen Zeit für die Aussprache keine Kleinigkeit. Der Leitung des unter Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels stehenden Internationalen Kongresses für Singen und Sprechen blieb also nichts anderes übrig, als zuzeiten die Hörsäle der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M. doppelt zu besetzen und die Parallelveranstaltungen so anzuordnen, daß nach Möglichkeit verschiedene Teilnehmerkreise erfaßt wurden. Während Sprecher und Redner in der Aula zu Worte kamen, tagten in einem andern Raum die Physiker; während hier über Oper und Schauspiel verhandelt wurde, erörterte der Nebensaal anatomisch-biologische Fragen. Aber nicht immer waren Überschneidungen zu vermeiden: Gesangspädagogen hätten natürlich auch gern gehört, was zur selben Stunde die Chorleiter besprachen oder was über Stimme und Bewegung und über den Tonfilm gesagt wurde; die Gebiete Sprechkunde und Sprecherziehung gehören eng zusammen, und ihre notgedrungene räumliche Trennung war darum nicht weniger schmerzhaft, weil an einer Stelle nur deutsche, an der andern vorwiegend ausländische Referenten sprachen. So kann auch der gewissenhafteste Berichterstatter nur über einen Teil — immerhin über zwei Drittel! — der Veranstaltungen berichten und muß darüber hinaus auf das im Druck erscheinende Protokoll verweisen, dem die durch Magnetophon aufgenommenen Vorträge und Diskussionsäußerungen zu Grunde liegen.

Eröffnet und geschlossen wurde der Kongreß durch seinen Präsidenten Professor Max Donisch-Berlin, der als Musiker und Leiter der Abteilung „Kunst“ beim Deutschlandsender den behandelten Fragen von verschiedensten Seiten her verbunden ist. Die einzelnen Arbeitssitzungen unterstanden der Leitung besonderer Fach-Leute, die sich mit größtem Bemühen der wahrlich nicht leichten Aufgabe unterzogen, Redezeiten innezuhalten und doch jeden zu seinem Recht kommen zu lassen. Vorbildlich war die Verhandlungsführung von Professor Dr. Müller-Blattau, der — selber ein ausgezeichneter Sprecher — die Einzelvorträge zur Einheit zusammenzufassen und zum Schluß seiner eigenen Ausführungen von Wagner und Verdi her auf die Forderungen dieses Kongresses hinzuführen wußte: Wahres Singen und rechtes Sprechen! — Was Osthoff vom Gesangstil der frühdeutschen Oper, was Müller-Blattau über Arie und Lied sagte, erwies deutlich den kürzlich auch von Kühlmann aufgezeigten Stil-Unterschied zwischen der musikbeherrschten virtuosen „Arie“ des Berufsängers und dem dichtungswortbedingten „Lied“, das denn auch nicht, wie die international gewordene Arie, bloß mit technisch geschulter schönklingender Stimme bewältigt werden kann, sondern mit allem menschlichen Gefühl, mit dem Herzblut des Sängers erfüllt werden muß. Darum kann es eben nicht „international“ sein, sondern ist völkisch bedingt. Bleibt völkisch bedingt auch

(nach Heinitz), wenn Andersrassige es mit den Merkmalen ihres Klangstiles zum Vortrag bringen (wie das Dr. Bose vom Institut für Lautforschung vorführte). — Beispiele aus der historischen Entwicklung, die „von Mozarts Instinkt über Webers Tasten zu Wagners klarer Formulierung führt: Gesang ist von Sprache nicht zu trennen", sollten von Schallplatten gegeben werden. Daß Müller-Blattau darauf verzichtete, nachdem Osthoff mit so dargebotenen Ergänzungen zu seinem Vortrag die alte Klage über schlechte „Konservenmusik" von neuem wachgerufen hatte, war nur dankbar zu begrüßen. Aber ein Kongreß für Singen und Sprechen hätte hier und zu andern Gelegenheiten eben Sänger (wie Dichtungssprecher) einschalten sollen, statt immer nur über sie zu reden. Nicht nur die Vorträge wären auf diese Weise reizvoll unterbrochen worden; auch besondere Abendstunden hätten „concertant" gestaltet werden können. Wie glücklich hätte sich etwa gerade hier ein Hauskonzert bei Goethe einfügen lassen, zumal Carl Clewing da war, der solche Aufführungen oft vielseitig und erfolgsicher vorbereitet hat....

Musikalische Angelegenheiten dieses Kongresses liegen den Lesern der Deutschen Musikkultur naturgemäß näher als die Behandlung sprecherischer Fragen: der Sprech-Erziehung in Schule, Jugendorganisationen, KdF- und Volksbildungswerk-Veranstaltungen, Hochschulen und der künstlerischen Wiedergabe des Dichterworts auf dem Vortragspodium oder im Theater, durch „Berufssprecher" und Schauspieler oder durch den oft wenig dafür geschulten Dichter selber. Darum sei hier lieber herausgehoben, was Männer der Bühnenpraxis über die notwendige Schulung und Auslese des Opernnachwuchses sagten: Generalmusikdirektor Richter-Hamburg über des Theaterkapellmeisters Wissen um die Stimme des Sängers, mit dem er Opern studiert; Intendant Koennecke (Reichstheaterkammer) über die „Ausdrucksfähigkeit des Gesanges und der Sprache als Grundlage schöpferischer dramatischer Gestaltung" und Generalintendant Hartmann-Duisburg über die „Erziehung zur Durchgeistigung des Sängerdarstellers", eine Aufgabe der neuen Opernkunst. Auch die Frage des Dialogs in der Oper wurde wiederholt aufgeworfen. Köhler-Hellfrich (Breslau) formulierte klar, daß Dialogregie der Oper nichts mit Schauspielregie zu tun habe, daß Sätze nicht naturalistisch gesprochen die Stileinheit durchbrechen dürften, sondern als wesentliche Bestandteile eines primär musikalischen Kunstwerks den Gesetzen der Oper entsprechend behandelt werden müßten („wie Musik ohne Noten"!). Der Rundfunkopernregisseur Ganß-Stuttgart dagegen verspricht sich besondere Wirkung vom Einsetzen schauspielerischer „Doubles", die den Sänger bei Dialogstellen ablösen — er mußte sich entgegenhalten lassen, daß so das Lautbild gestört und verfälscht und gerade die Einheit von „Singer und Sager" aufgehoben wird, auf die es dem künstlerisch geschulten Ohr ankommt. Für Opernkomponisten beachtlich ist die Forderung, sie sollten statt der „unendlichen Melodien" wieder Opern mit Dialog schreiben, wie sie gerade heute einem erst zur Oper zu erziehenden Publikum leichter eingänglich wären. —

Daß der Rundfunk auf diesem Kongreß besondere Beachtung erfuhr, ist nicht verwunderlich; bietet er doch — nach den Ausführungen von Generalmusikdirektor Weisbach — reinste Musik, losgelöst von allem Schaubaren des Sängers, Spielers, auch des Dirigenten (!), wie von allem störenden Drum und Dran eines Konzert- oder Opernhaus-Saales mit Tausenden anderer Zuhörer, die „ohne Gage mitspielen". Darum hat der Rundfunk die Verpflichtung, nur höchste Kunst in allerbester Wiedergabe zu bieten — die Technik muß dabei unmerkbar werden; die Auswahl der Mitwirkenden ist an keine besondere (sagenhafte) „Mikrophoneignung" gebunden, da jede gutklingende und geschulte Stimme auch im Rundfunk gut wirkt und besondere „Flüstertenöre" oder „Säuselsoprane" keinerlei bessere Chancen mehr haben! Wesentlich ist nur, daß gerade der an große Räume gewöhnte Opernsänger sich der besonderen Möglichkeiten der Mikrophonübertragung bewußt wird und sich nicht allzu rasch forte verausgabt, wenn er mit weniger Kraftaufwand die größere Leistung erzielen kann.

Nur sehr knapp und schlecht kam im Verlauf dieses Kongresses der Tonfilm weg: von drei angekündigten Referaten fielen zwei aus, darunter Hilles Ausführungen über „Wirkungsmöglichkeiten der Komposition in Ton und Bild auf das Publikum"; eine längere Ausführung über die aktive

Mitwirkung der Sprecher und Darsteller bei der Textgestaltung von Kultur- und Spielfilmen fällt ins außermusikalische Gebiet und darf daher hier übergangen werden. —

Bleibt zu sagen, daß ein großer Zeit-Raum den Gesangspädagogen des In- und Auslandes eingeräumt war, daß unter den Chorleitern unverändert auch unser lieber alter Professor Carl Thiel erschien und über „Heimatkunde im Schulgesang“ sprach, daß ihn aus seiner neuen Heimat der Regensburger Domkapellmeister Schrems mit seinen „Domspatzen“ begleitete und den Dirigenten als Führerpersönlichkeit kennzeichnete, wenn er weiß, daß sein Einfluß umso größer ist, je mehr er selber zum Diener des Ganzen wird.

Eine große Arbeit ist getan, eine Fülle von Anregungen ist gegeben und dankbar empfangen worden; persönliche Eindrücke haben die Vorstellungen ergänzt, die man von diesem und jenem nach seinen Schriften hatte; Aussprachen in kleinen Kreisen haben die fachlichen Auseinandersetzungen weitergeführt. Vieles ist in den kommenden Jahren erst noch eingehender durchzuberaten und zu erproben. Gewiß scheint, daß dieser erste Kongreß in zwei Jahren eine ähnliche Tagung (in Italien?) zur Folge haben wird, die noch stärker in die Praxis einführt, nachdem das Theoretische jetzt so ziemlich geklärt und in allen Teilgebieten das Ziel gesteckt ist.

Hans Lebede

RICHARD STRAUSS: »DAPHNE«

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

„Daphne“ und „Friedenstag“ — nach dem Willen ihres Schöpfers Richard Strauß sollen diese beiden Opern-Einakter einen Theaterabend bilden. Was sie bindet, ist nicht das Gleiche, sondern der Gegensatz.

Gerade die Gegenüberstellung mit dem „Friedenstag“ läßt die Eigenart der „bukolischen Tragödie“ klar erkennen. Jenes ist ein „aktuelles“ Werk — trotz des geschichtlichen Stoffes. Dieses ist zeitlos — wegen seines Stoffes. Das Daphne-Motiv hat die Künstler, die Maler, die Bildhauer, die Dichter, die Musiker immer schon gereizt. Die erste Oper, die erste deutsche Oper waren Daphne-Opern. Wenn Strauß ein weiteres Glied dieser Kette hinzufügt, kehrt er zu sich selbst zurück. Die Flucht ins Land der Griechen ist eine Heimkehr.

Joseph Gregor, der Textdichter, hat die Daphne-Sage in eigener Weise weiter- und umgebildet. Daphne wird nicht, wie es in den Metamorphosen des Ovid geschildert wird, von ihren Eltern, von Erde und Wasser, in einen Baum verwandelt, sondern auf Bitten Apollos selbst, der von Reue ergriffen ist. Diese Psychologisierung nimmt der Darstellung das Naive, mengt ihr Musikdramatisches, aber auch Symbolisches bei. Ewig lebt Daphne, ewig grünt der Lorbeerbaum, dessen Zweige die Stirne von Apollos Jüngern schmücken sollen, „die besten im Streite und edlen im Frieden“.

Auch in der Musik knüpft Strauß — im Gegensatz zum „Friedenstag“ — an Früheres an, an die „Ägyptische Helena“, an die „Ariadne“, deren Kammermusikstil er gewissermaßen auf das größere Orchester überträgt. Und doch kann er sagen, was er Bacchus in der „Ariadne“ singen läßt: „Ich bin ein anderer, als ich war“. Denn nicht nur fließt seine Musik über von ursprünglichen, geradezu jugendfrischen Einfällen, er ist in gewissem Sinne auch „neu“. Selten noch hat er so stark rein impressionistische Techniken angewandt, lange hat er nicht mehr so ausgesprochen mit Leit-, besser gesagt mit Erinnerungsmotiven gearbeitet. Sie haben eine unerhörte Prägnanz. Die beiden wichtigsten sind das Motiv der Daphne, von einer klassischen Einfachheit und Reinheit, mit dem das Vorspiel beginnt, und das des Apollo im Silberglanz des Blechs. Unerschöpflich ist seine Palette in neuen Farbmischungen von größter Raffinesse, denen dann wieder Partien größter Einfachheit gegenüberstehen. Diese sammeln sich als zarte Lichter um die Gestalt der keuschen Nymphe, die die Süße eines Botticellischen Gemäldes, den Schimmer eines antiken Heiligenscheins um sich trägt. Mit der Daphne hat Strauß die lieblichste seiner Frauengestalten geschaffen.

Im Schaffen des nun bald Fünfundsiebzigjährigen ein neuer Höhepunkt, steht dieser Operneinakter in einsamer Höhe, fernab aller Problematik über dem Opernschaffen der Gegenwart, das vom „Friedenstag“ ohne Zweifel unmittelbar berührt wird. In jener Einsamkeit, Verlorenheit und Ferne liegt die Problematik des Werkes.

Die Uraufführung in der Dresdner Staatsoper war ein Fest des Wohlklanges, dank der musikalischen Leitung Karl Böhms, dem das Werk gewidmet ist, dank einer hervorragenden Besetzung (mit Margarete Teschemacher, Torsten Ralf und Martin Kremer in den Hauptrollen), dank des wundervollen Spieles der Sächsischen Staatskapelle, des Strauß-Orchesters par excellence. Mahnke (Bühnenbild), Fanto (Kostüme) und Brandt (Technisches) ermöglichten szenische Visionen von bezaubernder Phantastik.

Karl Laux

WERNER EGK: »PEER GYNT«

Uraufführung in der Berliner Staatsoper

Indem Werner Egk nach seinem heiteren Erstling, der „Zaubergeige", zu Ibsens „Peer Gynt" griff, um seine erste ernste Oper zu schreiben, griff er nicht nur nach einer der bedeutendsten nordischen Dichtungen der neueren Zeit, nicht nur nach einem an Phantastik und „bühnengerechter" Handlung reichen Opernstoff, sondern vor allem nach dem modernen Drama, dessen eigentlicher Schauplatz die menschliche Seele sei. Der Vorsatz, eine Oper mit dem Thema vom verlorenen Sohn zu schreiben, verdichtete sich in Egks „freier Nachgestaltung nach Ibsen" zu einem ausgezeichneten Opernbuch, das in neun Bildern (drei Akten) die Entwicklung Peer Gynts, d. h. — nach Aussage des Komponisten — „die Entwicklung des Mannes schlechthin, wie in der Gestalt der Solveig das Wesen der Frau" darstellt. Egk ist also mit den höchsten Ansprüchen und Zielen an diesen Stoff herangetreten, und wir erleben mit dem phantastischen jungen Peer den Brautraub, das Reich der Trolle, die erste Rückkehr zu Solveig, wir begleiten den tat- und machthungrigen Peer auf seiner erfolgreichen Weltreise bis zu seiner äußeren und inneren Katastrophe, die dann „aus eigener Entscheidung zur ersten und einzigen menschenwürdigen Tat seines Lebens" führt, nämlich zu Solveig zurückzukehren und damit für immer allem Niedrigen und Gemeinen, aller Verworfenheit der Trollwelt zu entsagen.

Dieser Gang der Handlung entspricht demjenigen Ibsens — auch bei Ibsen nehmen die Taten Peers und seine abenteuerlichen Erlebnisse mit der Welt der Trolle den breitesten Raum ein, ist darum aber die Welt des Guten weniger spürbar, weniger wirksam? In Egks konzentrierter Fassung des Stoffs mußte diese und damit das lyrische Element im gleichen Verhältnis gegenüber der breit dargestellten Welt der Niedrigkeit und Minderwertigkeit zurücktreten. Und dennoch ist die mütterliche Welt in den knappen Aase- und Solveig-Szenen mit soviel musikdramatischer Sicherheit in die Gestaltung eingefügt, daß die Wirkung des Guten in der Welt, seine schließlich doch siegende Kraft zu überzeugender Darstellung gelangt. Daß dies möglich wird, obwohl die lyrischen Partien nicht zu den stärksten Eingebungen des Komponisten gehören, zeugt vielleicht am stärksten für das künstlerische Ethos, mit dem der Autor an die Lösung seiner Aufgabe herangegangen ist.

Zweifellos ist Werner Egk ein Meister der Instrumentation. Seine musikalische Phantasie entzündet sich vornehmlich an den koloristischen Möglichkeiten des Orchesters, wobei der Versuch bemerkbar ist, die dramatischen Szenen zu musikalischen Bögen zusammenzufassen. Es ist die impressionistische Grundhaltung dieses Musikers, die ihn die Welt der Trolle — die trostlose Verworfenheit der Hafenkneipe z. B. — ausgezeichnet musikalisch erfassen läßt. Es gelingt ihm, diese niedrige und materialistische Sphäre des irdischen Daseins in wilden modernen Tanzrhythmen und realistischen Instrumentaleffekten eindeutig zu symbolisieren, wobei Egk seinen besonderen Sinn für das Groteske und Parodistische nicht verleugnet.

Neben die leidenschaftliche Sprache der Farbe stellt Egk die Deutlichkeit seines deklamatorischen Gesangsstils. Vielleicht ist in diesem Nebeneinander die Ursache dafür zu finden, daß auch beim Peer Gynt von der Erfüllung eines neuen Opernideals noch nicht gesprochen werden kann. Manchmal hat man den Eindruck, daß der Komponist den stilistischen Willen hat, Gesang und Orchester in der höheren Einheit eines musikalischen Einfalls zu binden, vorerst aber scheinen die Bindungen an die akkordisch-koloristische Sprache des Orchesters die musikalische Gestaltung stärker zu bestimmen als der Wille zu einem primär musikalischen — nicht illustrativ-musikalischen — Opernstil, mit welchem es vielleicht möglich wäre, die „Wahrhaftigkeit der Aussage im Peer Gynt", die Egk nach eigener

Mitteilung vor allem angezogen hat, musikalisch-symbolisch aufzufangen.
Kein Zweifel, daß ein gewichtiger Anteil des sehr freundlichen Erfolges auch der großartigen Aufführung galt, mit der die Staatsoper das Werk herausgebracht hat. Diese ist, abgesehen von der autoritativen musikalischen Leitung durch den Komponisten, vor allem das Verdienst der geradezu vorbildlichen Inszenierung Wolf Völkers mit den wunderbaren Bühnenbildern Paul Sträters. Aus der Fülle der ausgezeichneten Sänger und Darsteller (Tanzgestaltung: Lizzi Maudrik, Chöre: Karl Schmidt), die ohne Ausnahme aufgeführt werden müßten, sei hier nur die musikalisch beglückende und darstellerisch überzeugende Durchführung der Titelrolle durch Mathieu Ahlersmeyer erwähnt.

Adam Adrio

DIE FREIBURGER HAUSMUSIKTAGE 1938

Seit Jahren wirbt die Reichsmusikkammer durch den Tag der Hausmusik für die Pflege dieses wesentlichen Gebietes deutscher Musikkultur. Die Programme solcher Hausmusiktage können die Hörer z. B. auf neue oder neuveröffentlichte Liebhabermusik hinweisen, sie können auch vorbildliche Aufführungen großer Kammermusikwerke oder die Arbeit der Musikerzieher in den Mittelpunkt stellen. Die Freiburger Hausmusiktage 1938 erhielten ihr Gepräge durch die Zusammenarbeit der Fachschaft III der Reichsmusikkammer wie auch der Freiburger Musikhäuser mit der Städt. Musikschule für Jugend und Volk. Hier fanden die Tage nicht nur ihren räumlichen Mittelpunkt. Die Schule, die sich auf die Arbeit von zwei Trimestern stützen konnte, war zugleich mit der in ihr verankerten Musikarbeit der HJ und anderer Arbeitsgruppen die Hauptträgerin der Veranstaltungen. Die Hausmusiktage sollten nicht durch organisierte Vorführungen von Werken für Hausmusik werben; sie sollten vielmehr zeigen, wie und wo in den verschiedenen Lebensbereichen unter Leitung und Anregung dieses Institutes bereits gearbeitet und musiziert wird. Denn „Hausmusik" ist ja heute wie zu allen früheren Zeiten einer großen deutschen Musikkultur keine besondere Musikgattung, sondern ein Musizieren in einer bestehenden Gemeinschaft, ist der Spiegel eines lebensverbundenen allgemeinen Musiklebens, in dem auch eine solche städtische Musikschule zu stehen hat.
Das Programm der Freiburger Hausmusiktage wählte aus der Arbeit der Musikschule aus: Die Gruppenunterrichtsschülervorspiele und ein Musikspiel der Kinderkurse („Laternen-Kantate" von C. Bresgen) gaben Einblick in die pädagogische Arbeit. Ein Abend „Volksmusik und Volksspiel" (Ländler und Märsche mit Volksinstrumenten und Streichern zwischen gemeinsamen Liedern und Laienspielen der HJ) wiesen auf den notwendigen Aufbau aus dem Wurzelbereich unserer Musik. Im Mittelpunkt des „Organismus" Musikschule steht die HJ-Spielschar, deren Aufgaben vornehmlich in der Ausgestaltung politischer Feiern liegen. In den Hausmusiktagen trat das Orchester der Spielschar der Freiburger Hitlerjugend mit einem eigenen Konzert vor die Öffentlichkeit und bezeugte dadurch nicht nur seinen Willen zu ernster musikalischer Arbeit, sondern auch seine Leistungsfähigkeit (Leitung: Walter Müllenberg, zugleich Leiter der Musikschule). Mit Begeisterung und Konzentration musizierten hier Lehrlinge, Jungarbeiter, Schüler und Lehrer; in lebendigem Wechsel von Tutti und Concertino erklangen Meisterwerke des Barock (Suiten von Rosenmüller und Telemann, das Violinkonzert E-dur von J. S. Bach, Solist Jg. Otto Schärnack).
Mit der Aufgabe, Schüler und Angehörige der Musikschule an die Kammermusik der großen Meister durch vorbildliche und kurz erläuterte Aufführungen heranzuführen, wurde in der Schule die Veranstaltungsreihe „Solisten musizieren für Jugend und Volk" eingerichtet. Ihr dritter Abend brachte im Rahmen der Hausmusiktage ein Programm selten gehörter Werke für Bläser und Streicher von Telemann bis Mozart. Die „Stunde der Hausmusik" (ständige Veranstaltungsreihe der Fachschaft III) bot vornehmlich neue Kammermusik für die verschiedensten Instrumente und Gesang. Eine Noten- und Instrumentenausstellung (mit Vorführungen) brachte zahlreiche Anregungen. Sämtliche Veranstaltungen waren überfüllt. Ingeborg Rücker

DER BERLINER PHILHARMONISCHE CHOR IN PARIS

Gleich nach dem bedeutungsvollen politischen Besuch des Ministers von Ribbentrop in Paris

hat der Philharmonische Chor Berlin unter seinem feurigen Leiter Prof. Günter Ramin Bachs Weihnachtsoratorium (die drei ersten Kantaten) in der französischen Hauptstadt aufgeführt. Als Generalprobe wurde das Werk in der überfüllten Alten Garnisonkirche in Berlin am 11. Dez. gegeben und dann am 19. Dez. in Salle Pleyel, einem hochmodernen Konzerthaus mit blendender Akustik, aufgeführt. Der Chor war von dem berühmten Pasdeloup-Orchester zu dieser Aufführung eingeladen und hat sich und Deutschland hier Ruhm und Ehre eingesungen.

Die Zusammenarbeit mit dem französischen Orchester in den zwei Proben war ein höchst erfreuliches und anregendes Ereignis. Von deutscher Seite bewunderte man den herrlichen Silberklang des Orchesters sowie seine blendenden Solisten, unter welchen der Primgeiger Georges Bouillon, der Flötist Gaston Crunelle und die Oboisten Albert Debondui und Jean Theron in hervorragender Weise glänzten. Von französischer Seite bemerkte man die zündende Rhythmik und die fein ausgearbeitete Polyphonie des Chores, die jubelnden Soprane, die männlichen Tenöre und Bässe und den weichen, reinen Alt; vor allem aber die Zusammenfassung, die Prof. Ramin so straff und elastisch meisterte. Ein vornehmes und elegantes Pariser Publikum, sowie die Mitglieder der Deutschen Kolonie unter Schirmherrschaft der Botschaft hatte um 21 Uhr den Saal gefüllt.

Mit Pauken und Trompeten, mit Flöten und Oboen eröffnete der frohlockende Eingangschor das Konzert, der Chor jauchzte und jubelte, im Sturm der Freude riß es sofort den Zuhörer mit. Die liebliche Sinfonia mit süßen Hirtenflöten und zarten Echowirkungen leuchtete wie ein Juwel in der reichen Abwechslung von Chören, Chorälen, Rezitationen und Arien. Es war ein Meisterstück des Pasdeloup-Orchesters. Im Soloquartett zeichnete sich Lore Fischer durch schönen Stimmklang und tiefe Innigkeit des Vortrages aus. Der helle Tenor Heinz Mattheis und dieser dunkle satte Alt kleideten einander besonders gut. Hilde Wesselmann bewältigte die Sopranpartie und Horst Günter den Baß. — Die Choräle bezeichneten die Ruhepunkte, die großen Chöre das bewegende und treibende Element des Werkes. Die Tenorarie im 2. Teil mit der umspielenden Flöte, und die Altarie im 3. mit der Primgeige waren die solistischen Höhepunkte. Hans Heintze schlug das Cembalo.

Nach dem letzten Ton herrschte eine atemlose Stille. Dann brauste der Beifall empor, die bravo- und dacapo-Rufe wollten schier kein Ende nehmen, bis Prof. Ramin den Eingangschor wiederholte. Alma Heiberg

INTERNATIONALE MUSIKAUSSTELLUNG IN LUZERN

Die Stadt Luzern trat in den letzten Wochen mit einem Unternehmen hervor, wie man es vor allem bei den vielen internationalen musikwissenschaftlichen Tagungen der Nachkriegszeit hätte erwarten dürfen: einer internationalen musikgeschichtlichen Ausstellung. Die Bedeutung einer solchen als eines wirksamen Mittels zur Veranschaulichung unseres an sich so unanschaulichen Kunst- und Wissenschaftszweiges liegt auf der Hand. In gleicher Richtung gehen ja die gegenwärtigen Bestrebungen, den Musikbüchern und -zeitschriften möglichst viele Bilder beizugeben.

Die Luzerner Ausstellung verdankte dem musiksinnigen Stadtpräsidenten Dr. Zimmerli ihre Entstehung, wurde von Prof. Joseph Gregor (Wien) vorbereitet und von H. W. Draber (Lugano), Dr. Franz Brenn (Luzern) und den Vorständen der beteiligten öffentlichen Bibliotheken und Privatsammlungen eingerichtet. Außer der Schweiz war sie von Deutschland, Frankreich und Italien beschickt worden. Von den großen europäischen Musikländern vermißte man nur etwa England. (Daß Spanien mit seiner reichen kirchenmusikalischen Vergangenheit fern blieb, bedarf keiner Entschuldigung.)

Der Besucher konnte eine merkwürdige Beobachtung machen: Während die Betreuer des deutschen Saales ihre Auslagen einfach in sachlich-wissenschaftlicher Weise ausgestaltet hatten, waren die der beiden romanischen Räume ersichtlich auch auf ein abwechslungsreiches, gefälliges Äußeres bedacht gewesen und hatten deshalb viele Bilder, Erinnerungsstücke u. dgl. mitgebracht, und dasselbe war im kleineren Umfang auch in der Schweizer Sonderschau festzustellen. Von einer Locke und einigen Grabesblumen Franz Schuberts abgesehen, die aus dem Besitz Georg Emigs (Mannheim) stammten, waren aus deutschen Archiven nur Handschriften, Tonmeisterbriefe und Drucke ausgelegt. Nur ganz

wenige, aber umso kostbarere Urschriften hatte die Preußische Staatsbibliothek aus ihren reichen Beständen ausgehoben: Die Kaffeekantate und sechs Brandenburgischen Konzerte von Bach, die Partitur der Zauberflöte, Beethovens Klaviersonate Werk 110 und Robert Schumanns „Liederbuch“. Tiefer in die Geschichte zurück ging die Sonderschau der Wiener Nationalbibliothek, die fast ausschließlich österreichische oder mit Österreich eng verbundene Tondichter berücksichtigte. Als frühestes Stück lag eine Sammelhandschrift aus dem 15. Jahrhundert da, die vor allem viele Melodien des Minnesängers Neidhardt von Reuenthal (13. Jahrhundert) enthält. Von neueren Meistern begegnete man hier Urschriften von Haydn, Mozart, Beethoven („Frühlingssonate“), Schubert-Brahms (Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für Orchester), Bruckner (Scherzo aus der ersten Symphonie, Umarbeitung), Hugo Wolf (Penthesilea und Spanisches Liederbuch), Franz Schmidt (dritte Symphonie), Joseph Marx, Wilhelm Kienzl u. a. Eine kleine internationale Abteilung mit Eigenschriften von Dittersdorf, Spohr, Donizetti, Bellini, Chopin, Verdi, Johann Strauß (Vater und Sohn) und Joseph Lanner hatte das Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde aufstellen lassen.

Ein volles Jahrtausend der Musikgeschichte Frankreichs durchmaß man bei Besichtigung des Saales dieses Landes — von Neumenschriften des 10. Jahrhunderts ab über die Polyphonie des endenden Mittelalters und des Beginns der Neuzeit, über Lully, Fr. Couperin, Rameau, J.-J. Rousseau, Grétry, Cherubini, Berlioz, Gounod, Bizet bis zu Massenet, Debussy und Ravel. Lebende blieben hier also unberücksichtigt. Außer der Pariser Nationalbibliothek und den dortigen Archiven des Konservatoriums und der Großen Oper hatten dazu H. Prunières, M. Pincherle, A. Cortot und andere namhafte Privatsammler aus ihren Schätzen beigesteuert. Man war etwas erstaunt, dort auch einen berühmten Brief Nietzsches an Dr. Carl Fuchs mit einem lauten Bekenntnis zu Carmen und überhaupt zur „Musik des Südens“ wiederzufinden; das Schriftstück, heute im Besitz von Frau R.-F. Chaine in Paris, war neben die Urschrift des ersten Aktes von Bizets bekanntester Oper gelegt. Heben wir von den „dekorativen“ Stücken etwa noch den Schreibtisch Debussys und das Tafelklavier Gounods hervor, das auch als Schreibtisch eingerichtet ist. Italien hatte aus dem Museum der Mailänder Scala und den dortigen Sammlungen des Conte Treccani sowie der Verlage Hoepli und Ricordi & Co. seine großen Meister der Oper in den Vordergrund gestellt: Beispielsweise sah man die Selbstschriften des Requiems und eines Teiles des Othello von Verdi, von Puccini neben der Totenmaske ein Stück aus der Jugendoper „Le Villi“, von Leoncavallo die Urschrift des zweiten Aktes von „Zazà“, von Mascagni die des ersten Aufzugs des „Kleinen Marat“, die der ganzen „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti, die der „Tancred“-Ouverture von Rossini. Mancher Musikbeflissene wird sich erst durch diese Ausstellung darüber unterrichtet haben, wie groß der Sammeleifer auf dem Gebiete der Tonkunst auch in der Schweiz ist. Bei den großen Zürcher und Basler Büchereien darf solches Bestreben ja als selbstverständlich vorausgesetzt werden, aber nicht weniger als fünf Privatsammler hatten aus dem kleinen Lande auch in einem Maße dazu beitragen können, daß auf diese Abteilung fast die Hälfte der Nummern der Gesamtschau entfiel und der einzige dafür verfügbare Saal mit Ausstellungsstücken geradezu überladen werden mußte. Zum Mittelpunkt ihrer ansehnlichen Schau machte die Zürcher Zentralbibliothek den Tonsetzer, Musikverleger, Gesangsbildner und Dichter Hans Georg Nägeli. Die Zürcher Allgemeine Musikgesellschaft zeigte als Kronstück ihres Archivs die Urschrift der letzten Symphonie von Brahms. Die Basler Universitätsbibliothek hatte vor allem eine Anzahl Proben von Handschriften und Drucken des Mittelalters aus ihren Beständen ausgehoben und dazu einige Urschriften von Hegar, Hans Huber, Hermann Suter und Friedrich Nietzsche — den noch unbekannten musikalischen Scherz „Kirchengeschichtliches Responsorium für Franz Overbeck“ — gelegt. Ferner konnte man zum erstenmal einen kostbaren Teil der einzigartigen Sammlung von Beethovenhandschriften aus dem Besitz H. C. Bodmers (Zürich) sehen, darunter Eigenschriften bedeutender Klaviermusik, Blätter zur neunten Symphonie, Entwurfsbücher zu den letzten drei Symphonien, Briefe,

persönliche Aufzeichnungen u. v. a. m. „Beethoven und Goethe“ sowie „Beethoven und Napoleon I.“ bildeten Unterabteilungen dieser Sonderschau, die durch drei Originalbilder — Hornemans farbige Miniatur, G. A. Hippius' lebensgroße Kopfzeichnung und J. Weidners aquarellierte Zeichnung — ergänzt wurde. — Mit einer anschaulichen Sammlung Lißtiana hatte der Welschschweizer Robert Bory (Coppet) die Ausstellung beschickt, und Karl Geigy-Hagenbach (Basel) hatte aus seinem Archiv von Handschriften berühmter Persönlichkeiten eine beträchtliche Reihe von Tonkünstlerbriefen herausgegriffen, als kostbarstes Stück einen von Monteverdi. Eine willkommene Ergänzung zu all diesen Illustrationen älterer Musikgeschichte bildete endlich die Sonderschau Dr. Werner Reinharts (Winterthur), der ein großes Archiv von Eigenschriften neuerer und neuester Tonsetzer besitzt. Es seien daraus nur die Orchesterpartituren von Strauß' „Don Quixote“, Pfitzners Violinkonzert in H-moll (erste Niederschrift), Regers „Romantischer Suite“ und Kaminskis „Magnificat“ sowie die vollständigen Entwürfe zu Strawinskys „Bauernhochzeit“ hervorgehoben. So fügte sich auch der Schweizer Saal als wahrhaft internationale Schau in den Grundgedanken der für die Ausstellung Verantwortlichen ein, eine reichhaltige Sammlung von Erinnerungsstücken aus allen Zeiten der Tonkunst der europäischen Musikländer zu bieten. Max Unger

LUZERNER INTERNATIONALES MUSIKFEST

Die Spielpläne der Luzerner Internationalen Musikfeste stellen, nach dem diessommerlichen ersten zu urteilen, im Gegensatz zu den anderen unter derselben Flagge segelnden Tagungen nur Werke der konzertmusikalischen Weltliteratur heraus. Dabei wurde man sich bei diesem ersten Feste wieder einmal der ungeheuren Vorherrschaft der deutsch-österreichischen Vergangenheit inne; denn nach den Spielfolgen war es beinah eine deutsche klassisch-romantische Musiktagung. Wenn ich nämlich richtig gezählt habe, enthielten die sieben Orchesteraufführungen und eine Kammermusik mit insgesamt 31 Werken nicht weniger als 24 deutsche (einschließlich der österreichischen). Die übrigen sieben Nummern verteilten sich auf Frankreich (zwei von Ravel, je eine von César Franck und Strawinsky), Italien (je eine von Rossini und Cherubini) und die Tschechoslowakei (eine von Dvorak). Vor allem waren Rußland (Strawinsky ist ja vor mehreren Jahren Franzose geworden), die nordischen Staaten und merkwürdigerweise die Schweiz selbst, die ja heute auch ihren Platz in der musikalischen Weltliteratur einnimmt, in den Vortragsfolgen nicht vertreten. Wahrscheinlich hatte man die einzelnen Dirigenten nach ihrem Gutdünken walten lassen, und es war kein rechter Gesamtplan zustande gekommen, dafür eben einer, dessen Hauptgewicht auf der deutschen Klassik und Romantik lag. Internationaler war dagegen die Wahl der Kapellmeister getroffen; international spiegelte sich auch die Besucherschaft wider, die sich aus dem denkbar buntesten Völkergemisch zusammensetzte. Da Luzern selbst keinen großen Instrumentalkörper besitzt, war für die Symphoniekonzerte hauptsächlich das durch einheimische und Zürcher Musiker verstärkte „Orchester der Welschschweiz“ (Genf) gewonnen worden, dessen ständiger Leiter Ernest Ansermet die gesamte künstlerische Organisation hatte. Als Aufführungsstätten dienten die Säle des Kurhauses und des Kongreßhauses, an einem Nachmittage für ein paar Feierstunden auch der Park am Tribschener Wagnerhause.

Greifen wir aus den Spielfolgen, die auf anderthalb Monate verteilt waren, nur einige wesentliche Ereignisse heraus. Im Eröffnungsabend geleitete Ansermet die Zuhörer von einer Haydn-Symphonie über Schumanns Klavierkonzert in A-moll, die Suite „Ma mère l'Oye“ von Ravel und die Symphonischen Variationen von César Franck bis zu Strawinskys „Feuervogel“-Suite. Wer da gemeint hatte, daß der als Mittler zeitgenössischer Werke vielgerühmte Dirigent nur diesen völlig gerecht zu werden vermöge, wurde an dem Abend eines besseren belehrt; denn mit gleichmäßig schöner Versenkung in alle seine Aufgaben bekundete er ein so weitreichendes stilistisches Einfühlungsvermögen, wie es heute nur wenigen Kapellmeistern eigen ist. Alfred Cortot führte die Einzelstimmen des Klavierkonzertes und der Variationen mit wundersamer Abgeklärtheit aus. In einem anderen Konzert wurde Graf Gilbert Gravina, Franz Liszts Urenkel, ohne sich der Partituren

zu bedienen, der Unbeschwertheit der ersten Symphonie von Beethoven ebenso gerecht wie dem festlichen Glanze des Meistersinger-Vorspiels und der Begleitung des musikantischen Violoncellkonzertes von Dvorak. Willem Mengelberg (Amsterdam) sicherte sich als Leiter des letzten Abends mit der überlegenen Wiedergabe der ersten Symphonie von Brahms, der prunkvollen Darstellung der Préludes von Liszt und der melodiefreudigen Erweckung der Unvollendeten von Schubert rauschenden Beifall. Als unvergeßliches Ereignis bleibt dem Besucher des Musikfestes endlich die musikalische Nachmittagsfeier im Park des Tribschener Wagnerhauses in der Erinnerung. Hier musizierte ein erlesener fünfzigköpfiger Tonkörper, der sich ausschließlich aus den ersten Schweizer Streichquartettspielern und Orchestersolisten mit größtenteils alten Meisterinstrumenten zusammensetzte. Mit bestrickendem Klang und in vollendeter Durcharbeitung spielte er Beethovens Zweite, Mozarts G moll-Symphonie, das Vorspiel zum dritten Akte der Meistersinger, das der Stätte geschichtlich verbundene Siegfried-Idyll und — man sah den Grund dazu nicht ein — als Eröffnungsstück Rossinis Ouvertüre „La Scala di Seta“. — Mit dem Musikfest war die Internationale geschichtliche Musikausstellung verbunden, jenes in seiner Art wohl erstmalige Unternehmen überhaupt, über welches in diesen Blättern gesondert berichtet wird.

Die Konzerte waren fast durchgängig ausverkauft. Der große Widerhall der Darbietungen hat die Verwaltung der Stadt ermuntert, den Sommer alljährlich durch ein solches Fest zu verschönen. Das nächstjährige ist denn schon jetzt gesichert.

Max Unger

OPERNSOMMER IN VERONA

Über der Frühzeit des Veroneser Amphitheaters liegt ein merkwürdiges Dunkel. Man weiß nicht einmal sicher, in welchem Jahrhundert es erbaut worden ist, doch neigt man zu der Annahme, daß es erst am Ende des Altertums, also in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung geschah.

Mit Bestimmtheit will man wissen, daß es ursprünglich nicht zu Theateraufführungen, sondern zu Gladiatorenkämpfen verwendet wurde. Möglicherweise diente daher die Arena mit der Eröffnung der Opernfestspiele erstmals als eigentliche Bühnenstätte. Dieser für Italiens Musikgeschichte bemerkenswerte Zeitpunkt liegt genau ein Vierteljahrhundert zurück. Mit Unterbrechung einiger Kriegsjahre erklangen hier die meisten bedeutendsten Werke der Weltliteratur der Oper, allen voran Verdi, mit dessen Aida die Marmorburg eingeweiht wurde, und Wagner.

Auch im diesjährigen Plan hatten die beiden größten Musikdramatiker die Führung. Mit dem „Nabucco“ (Nebukadnezar), der einst Verdis Ruhm begründete (Uraufführung 1842 an der Mailänder Scala), in der Arena aber zum ersten Male aufgeführt wurde, wurden die Spiele eröffnet, mit dem „Tannhäuser“, der an der Stätte auch noch nie gehört wurde, abgeschlossen. Dazwischen standen Donizettis „Favoritin“ und Puccinis „Bohème“. (Von den vier Werken fügt sich das zuletzt genannte, da es in einer „kleinen Welt“ spielt, am wenigsten gut in den ungeheuren Rahmen ein.)

„Nabucco“ wird auf den ausländischen Bühnen gegenwärtig gar nicht mehr gegeben und auch auf den italienischen nur noch selten. Das kann nur an seinen beträchtlichen Aufführungsschwierigkeiten liegen, zumal dem starken Anteil des Chores; wohl in keinem anderen Werke des Meisters ist dieser so stark in Anspruch genommen wie gerade im „Nabucco“. Glücklicherweise war die musikalische Wiedergabe einem ebenso musikbesessenen wie fachkundigen und arbeitsfreudigen Kapellmeister anvertraut: Der Maestro Franco Capuana, gegenwärtig an der Mailänder Scala wirkend, steuerte das Werk mit sicherer Hand durch alle Fährnisse hindurch. Den melodischsten und harmonisch gesättigsten Chor „Va pensiero...“ ließ er, dem Drängen der Zuhörer nachgebend, bei der ersten Aufführung — und wohl bei allen folgenden — wiederholen. Fast durchgängig erlesene Einzelkräfte: vor allen die Stignani als Königstochter Fenena, Tagliabue in der Titelrolle, dann die Jacobo als ehemalige Sklavin Abigail, Voyer als Ismael, Pasero als Zacharias u. a. Mario Frigerio bewährte sich bestens als umsichtiger Steuermann der Menschenfülle auf der Bühne, deren großflächige und wuchtige Bauten Pietro Aschieri entworfen hatte. Leider war der Besuch der Erstaufführung wegen eines heftigen Ge-

witters, das tagsüber in ganz Norditalien getobt hatte, nicht befriedigend. Man kann sich vorstellen, mit welchem Jubel die vor den Toren des Amphitheaters spazierende Menge nach dem ersten Akte der Einladung zum Eintritt folgte, die der anwesende Presseminister Alfieri anordnete.

„Bohème“ stand unter derselben Musik- und Bühnenleitung wie „Nabucco“. Die vollendetste Leistung verdankte man hier Mafalda Favero, die als Mimi tief ans Herz griff. Giuseppe Lugo sang und spielte den Rudolph mit allem Anstand; sattelfest bewährte sich wieder der Chor, auch der muntere Kinderchor. Aschieris Bühnenbilder hatten auch in dieser anderen Welt den passenden Stil. (Bei einer Wiedergabe der „Favoritin“ konnten wir leider nicht zugegen sein.)

Die Erstaufführung des „Tannhäuser“ an dieser Stätte war das zweite große Erlebnis des Veroneser Opernsommers. Daß sich nicht alle Bühnenbauten des Werkes glaubhaft in die Arena fügen und ihr die urdeutsche Romantik ganz fremd bleiben muß, ist selbstverständlich; aber wenigstens der „höfische“ Anteil der Szene und die festlichen Musikpartien klingen mit dieser Umgebung doch gut zusammen. (Man sollte übrigens mit seinen Ansprüchen auf den Stilausgleich bei Freilichttheatern doch nicht zu weit gehen, vielmehr gerade in der Welt des Scheins dem Einbildungsvermögen auch etwas überlassen. Daher sei den künstlerisch Verantwortlichen aus der Wahl der Oper kein Vorwurf gemacht.) Musikalischer Leiter der Aufführung war diesmal Maestro Sergio Failoni, ein gebürtiger Veroneser, der seit Jahren an der Budapester Staatsoper wirkt; die Bühne überwachte Gustav Olah, der sich, gleichfalls aus Budapest kommend, schon von seinen heurigen Florenzer Gastspielen her eines guten Rufes in Italien erfreut. In der Titelrolle sang sich E. Laholm (Berlin) von Akt zu Akt freier und riß die Zuhörer auf offener Szene wiederholt zu lautem Beifall hin. Auch Gabriella Gatti bot als Elisabeth mit wohllautender Stimme ihre beste Leistung im letzten Akt. Sehr tüchtig Ella de Nemethy (Budapest) als Venus, stimmgewaltig der Wolfram Borgiolis, würdig der Landgraf Barontis, frisch der Hirtengesang der Schweizerin Nelly Burkhard.

Leider machte das Wetter den diesjährigen Festspielen wiederholt einen Strich durch die Rechnung: Es stellte nicht nur die erste Wiedergabe des „Nabucco“ in Frage, sondern veranlaßte auch die Verschiebung des „Tannhäuser“ und zerstörte sogar bei einer Wiederholung der „Bohème“ im ersten Akte die Bühnenbauten. Dieses Schicksal war dem Veroneser Opernsommer seit langen Jahren zum erstenmal beschieden. Es wird weder den künstlerischen Willen der Oberleitung zu brechen vermögen noch den vielen nord- und mittelitalienischen Opernfreunden die Lust am Wiederkommen im nächsten Jahre nehmen. Denn wie Venedig die Feststätte Norditaliens für die moderne Konzertmusik geworden ist, so Verona eine für die Standwerke der Oper.

Max Unger

Das musikalische Schrifttum

MUSIKAUSGABEN

„Musik und Jägerei“, Lieder, Reime und Geschichten vom Edlen Waidwerk, gesammelt und bearbeitet von Carl Clewing (J. Neumann, Neudamm, und Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe). 302 S. in Ganzleinen geb. RM 7.50.

Dieses prächtige Buch erschien als 1. Band der „Denkmäler Deutscher Jagdkultur“, die Clewing im Auftrage der Deutschen Jägerschaft herausgibt, und kein Geringerer als Generalfeldmarschall Hermann Göring hat dem Werke, das in Wort und Weise von der alten Liebe deutscher Männer zu Wald und Jagd kündet, ein Vorwort gegeben. „Die Liebe zur Natur und ihren Geschöpfen“ — so sagt der Reichsjägermeister da — „und die Freude an der Pürsch in Wald und Feld wurzeln tief im deutschen Volk. Aufgebaut auf uralter germanischer Überlieferung, hat sich im Laufe der Jahrhunderte die edle Kunst des deutschen Waidwerks entwickelt. Was das Volk zur Jagd in seinem Lied, was Künstler in Wort und Weise, was die Jäger selbst im Laufe der Jahrhunderte zur Dichtung und Sangeskunst beigetragen haben, vereint sich mit dem Rauschen des Deutschen Waldes zu einem vielstimmigen Zusammen-

klang. In den „Denkmälern Deutscher Jagdkultur“ soll das Lied vom deutschen Waidwerk für alle Zeiten erhalten bleiben.“

Wert, Wesen und Inhalt des Buches konnten nicht schöner und erschöpfender gekennzeichnet werden, als es durch die Worte des Reichsjägermeisters geschieht. Der Inhalt gliedert sich übersichtlich in die Kapitel „Jägerstand“, „Im Walde“, „Waidwerk“, „Jägerliebe“, „Von Heiligen, Hexen und Gespenstern“, „Tanz und Scherz“, „Gamsgebirg“, „Jägerbuben“, „Lebensläufe“. Ein sorgfältig ausgearbeitetes Register macht die Auffindung der einzelnen Beiträge leicht. Eine unendliche Fülle alter und neuer Jägerpoesie, jägerischer Weisen und reizvoller Geschichten über Jagd und Jäger sind in dem Buche zu einem bei aller Buntheit durchaus einheitlichen Gebilde vereinigt. Viele zeitgenössische Bilder aus den verschiedenen Zeitaltern, sowie Streuzeichnungen von G. A. H. Schubert ergänzen und schmücken das Buch auf ebenso anmutreiche, wie kulturhistorisch wertvolle Art. Die künstlerische Ausstattung (Zweifarbendruck auf getöntem Faserpapier) und den Einband-Entwurf besorgte Alfred Mahlau. Der Herausgeber Clewing hat sich als Ziel seiner Veröffentlichungen gesetzt, deutlich zu machen, daß „Deutsches Waidwerk“ einen ganzen Lebensbezirk umfasse, „in dem Naturliebe und Mannesmut, Ehrfurcht vor Schöpfer und Geschöpf, Lebensfreude und edle Zucht sich von den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag bewährt und ausgewirkt haben, ja zu einer Kulturmacht geworden sind, die nur unmännliche und an das platte Zweckdienliche denkende Zeiten aus falsch geleitetem Gefühl haben verkennen und geringschätzen können.“

Dieses Ziel hat Clewing in seinem 1. Bande aufs glücklichste erreicht. Musik, Dichtung und Griffelkunst vereinigen sich in vielfältiger schöpferischer Bewährung zur Ehre St. Huberti, und man erfährt mit freudiger Überraschung, wie viele deutsche Poeten und Musikanten gleichzeitig waidgerechte Jäger waren. Wer weiß z. B., daß der deutsch-österreichische Altmeister unserer musikalischen Klassik, Joseph Haydn, die Jagd liebte und daß seine Jagdsymphonie und die jägerischen Szenen in seinen „Jahreszeiten“ die musikalische Spiegelung durchaus persönlicher Erlebnisse sind: im Dienste großer Jagdherren, des Grafen Morzin auf Lukavec und des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, hatte er genug Gelegenheit, das Waidwerk kennen zu lernen und auszuüben. Selbst die großen Meister der „Programm-Musik“ haben kaum etwas Sinnfälligeres geschrieben als die Schilderung, die Haydn in den „Jahreszeiten“ von der Rebhuhnjagd gibt. Wie genau und sachverständig Haydn in der Aufzeichnung echter Jagdfanfaren verfahren ist, wird in Clewings Buch zum ersten Male durch zahlreiche vergleichende Notenbeispiele gezeigt. Auch der einstige Leiter des Wiener Hofburgtheaters, Heinrich Laube, den die Literaturgeschichte meistens nur als typischen „Literaten“ darzustellen pflegt, lernen wir in Clewings Buch als Jäger kennen, der zahlreiche hübsche Arbeiten jägerischen Inhalts verfaßt hat, die er nach sorgfältiger Ausfeilung in seinem „Jagdbrevier“ vereinigte. Joseph von Eichendorff, sowie der vielseitige Maler, Dichter und Musiker Franz Graf Pocci, dann der Mineraloge und Dichter Franz von Kobell, der prächtige Detlev von Liliencron und viele andere treten uns als Verherrlicher des deutschen Waidwerks entgegen. Die Lieder und Sangesweisen, die mit Sorgfalt ausgewählt und zusammengestellt sind, enthalten fast alles bekannte Kerngut, sowie manches nicht minder schöne, aber bereits in Vergessenheit geratene Stück. Mehrfach sind guten Gedichten, denen die rechte Singweise fehlte, Melodien mit Geschick zugeordnet, so etwa den beiden Eichendorffschen Gedichten „O Täler weit, o Höhen“ und „Wer hat dich, du schöner Wald“ Melodien von G. Neumark bzw. J. G. Vierling, denen man — statt der bisherigen sentimentalen Tonweisen — weiteste Verbreitung wünschen möchte. Wie kraftvoll und textgemäß ist etwa die Vierling'sche Melodie:



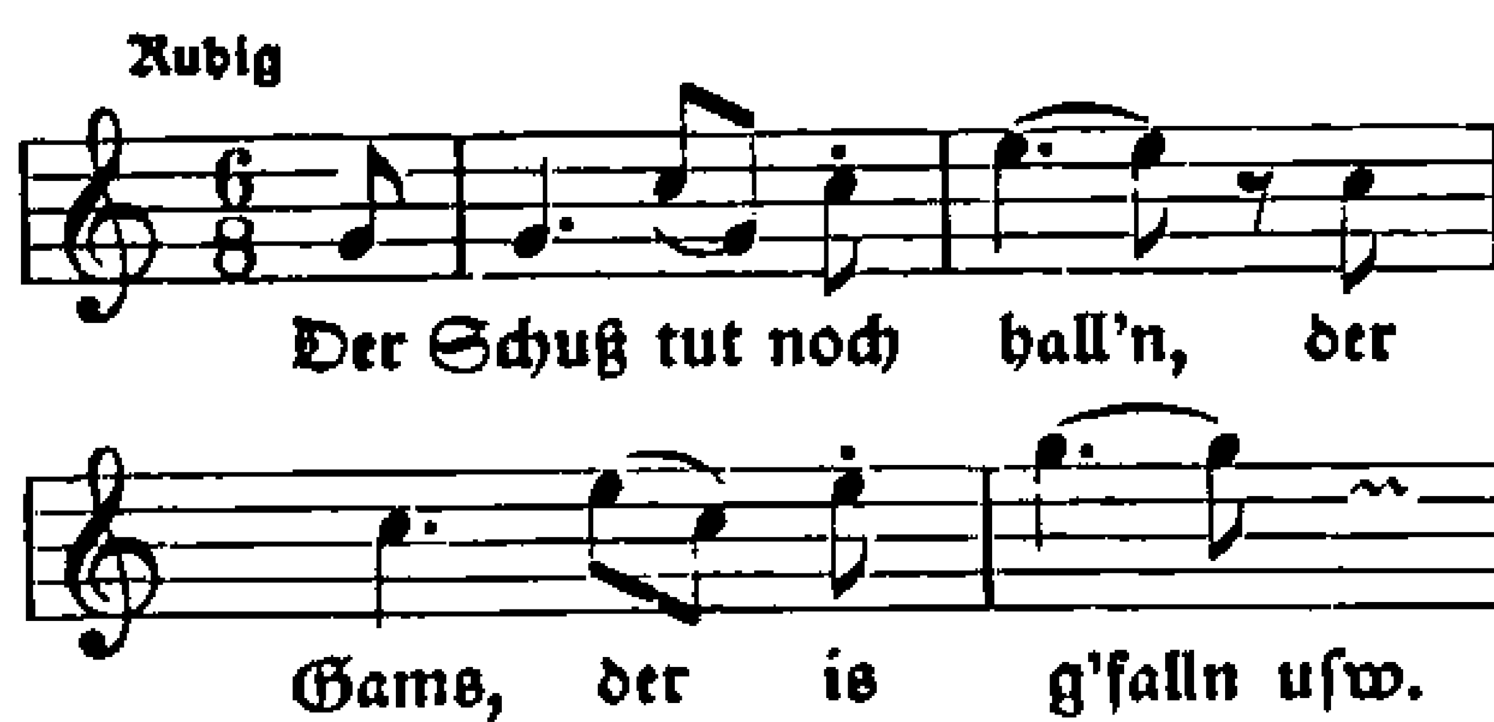






Eine besonders glückliche Hand bewährte Clewing mit der Verwendung von 17 Melodien Carl Michael **Bellmans**, des großen schwedischen Liederschöpfers, dem Clewings besondere künstlerische und wissenschaftliche Liebe gehört. Die frischen und außerordentlich singbaren Bellmanschen Weisen muten in Verbindung mit den deutschen Jägerversen so „organisch" an, als ob sie von Anfang an dazu ersonnen wären. Außer diesem nordischen Melodiengut wurde auch noch manche andere Weise des Rokoko verwandt. Alte Jägerrufe und Hornsignale sind mit Sammlerlust zusammengetragen. Geschichtsschreiber, Sittenprediger, hohe Herren und kleine Leute vereinigen sich zu einem Lobeschorus auf die Jägerei, als deren schönste, poetisch-musikalische Kulturgeschichte man diesen schmucken grünen Leinenband mit Armbrust und Hifthorn in Golddruck bezeichnen muß.

In dem Kapitel „Gamsgebirg" finden sich die charakteristischen Jagdrufe „Gams tot".







Sodann Kobells „Sieben Regeln fürs Gamspürschen", das Prinz-Johann-Lied, lustige Schnadahüpfl und anderes mehr.

Kein Jäger und Jagdfreund kann sich eine schönere Bereicherung seiner Büchersammlung wünschen als dieses Werk, das aber noch weit darüber hinaus in seiner Frische und Aufgeschlossenheit durch des Herausgebers sicheren Griff für das künstlerisch Hochstehende, wie für das volkstümlich Echte eine prächtige, dem ganzen deutschen Volke zugeeignete Gabe bedeutet.

Fritz Chlodwig Lange

NEUE WEIHNACHTSMUSIK

Unter der neuen Weihnachtsmusik des Jahres, die bei der Schriftleitung eingegangen ist, überwiegen solche Arbeiten, die alte weihnachtliche Volkspoesie und ihre kennzeichnenden Weisen in den Mittelpunkt stellen. Wohl selten ist deutsches Empfinden so rein und verdichtet eingefangen worden, wie in diesen gemütstarken Kleingebilden der Volkskunst. So hat man mit Recht von entscheidender Seite vor einem „Bildersturm gegen Weihnachtslieder" gewarnt. An diese Lieder knüpfen neue Arbeiten für neue Gemeinschaftsformen an. Wir dürfen feststellen, daß auf diesem behutsam beschrittenen Weg manche griffsichere Tat geschehen konnte.

Mit den „Weihnachtsliedern in Sätzen für gleiche Stimmen" hat Ernst **Pepping** altes volkstümliches Weihnachtsgut in neue Fassung gebracht (Verlag Schott). Die 25 Weisen werden von ein oder zwei Gegenstimmen deutend umsponnen. Die Beteiligung von Melodieinstrumenten gibt dem Musizieren im häuslichen Kreis viele Möglichkeiten. Um den gleichen textlich-musikalischen Grundstoff bemühen sich die „Drei Weihnachtslieder" von Hermann **Schroeder** (Verlag Schott). Der leichte vierstimmige Chorsatz wird durch instrumentale Vorspiele erwei-

tert, die mit Tasten- oder Melodieinstrumenten auszuführen sind.
Für die Gemeinschaftsfeiern ist die Form der Kantate nach großen Vorbildern neu geschaffen worden. Sie muß sich vor allem bei den Feiern der Weihnacht bewähren. Gerhard Maaß nennt seine fünfteilige Satzreihe „Wunder der Weihnacht, eine kleine Kantate zum Singen und Spielen für dreistimmigen Mädelchor, Blockflöten, Geigen und Cello" (Verlag Kallmeyer). Zwei neue Weisen bilden die Achse. Die Musik, die an die Gangarten alter weihnachtlicher Volksinstrumente anschließt, ist ebenso einfach wie eindringlich. Cesar Bresgen hat in seiner siebenteiligen Musikfolge „Es ist ein Ros entsprungen, eine Weihnachtskantate für gemischte Stimmen und Instrumente", alte und neue Weisen verbunden (Verlag Schott). Der uralte Terzruf bildet den Keim dieser Musik; er wird von einem Vorsänger jeweils vorausgestellt. Auch hier geben volksinstrumentale Führungen dem Tonsatz das Gepräge. Die knappe und einprägsame Arbeit ist im Instrumental- wie im Vokalteil frei zu besetzen. Größere Ansprüche stellt Walter Rein in seiner Musik „Die Sonne hat die Nacht bezwungen, Kantate zur Winterzeit für gemischten Chor, Streicher und Cembalo" (Hanseatische Verlagsanstalt). Das dreiteilige Werk, das in seinen einzelnen Abschnitten auch gesondert verwendbar ist, verzichtet auf bekannte Liedvorlagen und hat neue Dichtungen von Kurka, Schirach, Laiblin zum Kern. Der sparsame, bewußte Melodie- und Harmonieaufwand gewinnt bei doppelchöriger Partituranlage eine flächige Großwirkung. Trotzdem ist der Kantate „eine kleinere Besetzung dienlicher als eine große" (Vorwort). Neue Weihnachtslieder, die zumeist den Feierkantaten ihre Entstehung verdanken, sind, mit einigen bekannten verbunden, von Ilse Lang unter der Überschrift „Tut auf das Tor" im Klaviersatz herausgegeben worden (Verlag Kallmeyer). Damit öffnen sich diese in manchen politischen Gliederungen längst heimischen Lieder auch dem Familienkreis. Die Ausgabe reiht sich der Sammlung „Hohe Nacht der klaren Sterne" an. Die Klaviersätze stammen von verschiedenen Bearbeitern; sie sind mit Bedacht geschrieben und lassen bei aller Vielfalt einen einheitlichen Zug zu klarer, werkgerechter Formung erkennen.

Wilhelm Ehmann

BÜCHER

Joseph Schmidt-Görg, Nicolas Gombert, Leben und Werk. Ludwig Rohrscheid Verlag, Bonn 1938. XVI, 407 u. 67 SS.

Der jüngste Extraordinarius unseres Fachs widmet dem Kapellmeister Kaiser Karls des Fünften eine grundlegende und umfassende Monographie. Die sich unwillkürlich aufdrängende Frage, ob die Bedeutsamkeit des Behandelten und der mächtige Umfang des Buchs nicht in einem gewissen Mißverhältnis stehen, verschwindet vor der Qualität der Forschungsarbeit, die über den Titelhelden hinaus die ganze Zeit und Umwelt anschaulich vor dem Leser aufbaut. Dafür ist schon bezeichnend, daß man, was positiv an Lebensdaten über Gombert beibringbar ist, bequem auf einer Druckseite hätte aufreihen können. Wenn der fleißige Verfasser trotzdem 109 Seiten auf den Teil „Das Leben" verwendet, so gibt er gewissermaßen „indirekte Biographie", indem er aus Chroniken und Archivalien all die Gelegenheiten aus dem Leben der kaiserlichen Kantorei Gestalt annehmen läßt, bei denen Gombert wahrscheinlich zugegen gewesen ist. So wird Gombert zum Rondothema eines ausgedehnten sinfonischen Satzes über den Stoffkreis E. van der Straetens, der vielfach berichtigt und ergänzt wird — nicht zuletzt durch die Ausschöpfung der belgischen und spanischen Archive. Opulent gedruckte Regesten bilden dazu den umfänglichen Anhang. — Musikgeschichtlich noch verdienstlicher ist der dem Schaffen Gomberts gewidmete Teil; mit imponierender Kenntnis der Partituren aller in Betracht kommenden Franzosen und Vlamen von Okeghem bis Lassus und Arcadelt wird das Lebenswerk des Meisters, das besonders auf dem Feld von Motette und Chanson liegt, eingeordnet. Die geistige Schülerschaft eigentlich mehr Brumels als Josquins (der aber doch dieser ganzen Kunst die Richtung gegeben hat) sowie das fesselnde Verhältnis zu Janequin werden überzeugend dargelegt. Schmidt-Görg wäre danach wohl der Mann, das Ambros'sche Zentralkapitel künftig einmal neu zu bearbeiten. Es ist hier nicht der Ort, aufzuzählen, wo ich in Kleinigkeiten anderer Meinung bin als der Verfasser. Es gilt nur zu betonen, daß eine große Leistung erfreulich vorangebracht und herausgestellt worden

ist. Man wünschte dem Verfasser und dem opferbereiten Verleger viele Leser für das wahrhaft stattliche Buch. Hans Joachim Moser

Wagner-Bücher zum Jubiläumsjahr 1938

Ein wertvolles Versprechen für die in der Hitler-Jugend zusammengefaßte junge Generation gibt der Leiter des Kulturamtes der HJ, Obergebietsführer Cerff, ab: sein Bekenntnis leitet den Bayreuther Festspielführer 1938 (im Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth) ein und besagt, daß die heutige Jugend sich Richard Wagner nähern will „aus ihrer Haltung heraus, von eben jener Ehrfurcht bestimmt, die sie in sich trägt. Sie kennt ihre Verpflichtung gegenüber einem der Größten unseres Volkes, der einst voll tiefster Überzeugung die Worte prägte: Mit Deutschland steht und fällt mein Kunstideal, leben oder sterben meine Werke."

Die hier schon angedeuteten Beziehungen Wagners zu den Gedanken unserer Tage behandelt dann Otto Tröbes in einem Aufsatz „Mit Richard Wagner ins Dritte Reich": auf des Meisters Ausführungen zum Volk- und Rassebegriff, auf seine Stellung zum „Judentum in der Musik" wird eingegangen, dabei noch einmal die Frage der arischen Abstammung geklärt und der Vorwurf entkräftet, daß der Schöpfer des „Parsifal" am Ende seines Lebens „vor dem Kreuze zusammengebrochen sei". Unter den Arbeiten des ersten Teiles dieses Festspielführers ist bemerkenswert die von Oscar von Pander über den „Sieg des Musikdramas" mit der Feststellung, daß auch jede ausgesprochene „Oper" älteren Stils heute immer vom musikdramatischen Gesichtspunkt aus gesehen und gegeben wird. Wie sehr dieser Grundsatz Wagners besonders in Bayreuth befolgt wird, erweist die Schilderung der diesjährigen Festspiele im vorigen Heft. Daß ein entsprechender Aufsatz im Abschnitt „Tristan und Isolde" fehlt, daß überhaupt die Bühnengestaltung der Meisterwerke seit Jahren in diesem Festspielführer unberücksichtigt bleibt, halte ich für einen großen Mangel, dessen Ursachen ich nicht verkenne. Schön, daß wenigstens ein sehr lebendiger Mitarbeiter aus eigenster Erfahrung durch viele Jahrzehnte hindurch fesselnd über Tristan-Dirigenten plaudern darf: **Carl Kittel**, der Leiter der musikalischen Vorbereitung der Festspiele, erzählt nicht nur den Jungen, wie Hans Richter, Arthur Nikisch, Felix Mottl, Richard Strauß, Arturo Toscanini (und Furtwängler) dieses Wunderwerk auffaßten und wiedergaben, weckt nicht nur in uns Älteren liebe Erinnerungen an hohe Feierstunden solcher Tristanabende, sondern er zeigt gerade mit der Art seiner Darstellung auch, wie fesselnd der Theaternahe zu erzählen, wie fern er sich von trockener „Schreibe" zu halten weiß. Der Herausgeber sollte daran denken, daß mit derartigen Darstellungen viel mehr Anteilnehme geweckt wird, und sich seine Mitarbeiter künftig danach aussuchen. Damit soll natürlich nichts gegen die Arbeiten von **Golther**, von Alfred **Lorenz** und Walter **Engelsmann** über „Epos und Drama: Gottfried von Straßburg und Wagner", über den „musikalischen Aufbau" und über die „Konstruktion der Melodie" im „Tristan" gesagt sein. Aber das ganze Buch bedarf der Auflockerung, wenn es seinen letzten Zweck erfüllen soll. — Noch ein Vorschlag: wenn in einem besonderen Teil „Wagner und das Ausland" behandelt, wenn dabei einem Italiener (Pannain), einem Engländer (Newman), einem Franzosen (Samazeuilh) das Wort in seiner eigenen Sprache gegeben und die Übersetzung beigefügt wird, so wäre es vielleicht angebrachter, den fremdsprachlichen und den deutschen Text **nebeneinander** statt hintereinander zu stellen: der sprachfremde Leser hat dann nicht das peinliche Gefühl, so und so viele Seiten als ihm unverständlich einfach überschlagen zu müssen. — Daß Urkunden aus dem Hause Wahnfried beigegeben werden konnten, deren Veröffentlichung Frau Winifred gestattete, ist bei der Personalunion von Herausgeber und Wahnfried-Archivar nur natürlich und wird dankbar begrüßt. —

In diesem Zusammenhang zu nennen ist auch eine Einzelschrift, die „Erinnerungen der **Fürstin Marie zu Hohenlohe** an Richard Wagner", die Wilhelm Greiner bei Böhlau in Weimar veröffentlicht hat. Es ist nicht ohne Reiz, zu lesen, wie Wagner im selben Jahre 1853 diese Tochter von Liszts Freundin, der Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein, als Sechzehnjährige in Basel kennen lernte und dann kurz darauf der mit ihr gleichalterigen Cosima in Paris begegnete, beide Mädchen mit der Nibelungendichtung bekannt machte, vorerst aber grö-

ßere Neigung für die junge Prinzessin zeigte, der er dann in einem Briefe vom 8. August 1859 auch einen gewissen Anteil an den zwischen 1853 und 59 komponierten Werken — Rheingold, Walküre, Siegfried I und II und Tristan — zuschrieb. Es ist aber ebenso interessant wie unverkennbar, daß die Fürstin — etwa 1889 — bei ihren Aufzeichnungen über diesen „feurigen, gewaltigen Genius" immer noch mitbestimmt durch die Einstellung ihrer Mutter, auch wohl befangen in den Anschauungen der Kreise ist, denen sie seit ihrer Heirat mit dem Fürsten Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst seit 1859 zugehörte: in Wien, wo Wagner ihr 1876 noch einmal begegnete, und in der Steiermark stand sie allem ferner, was in und um Wagner vorging, findet darum auch manchmal einen leicht ironischen Ton bei Betrachtung seiner Beziehungen zu Mathilde Wesendonk, zu Cosima, die „einstens zu seiner Isolde heranreifen sollte", aber auch in der Einstellung zu des Meisters eigenem, durch nichts zu brechenden Wollen und Schaffen. —

Sein Leben zu schildern, seine Kämpfe verständlich zu machen, seine Erfolge nach unsäglichen Mühen und Widerwärtigkeiten zu feiern unternimmt Max Kronberg in zwei Romanen: der eine heißt, leicht mißverständlich, „Jung Siegfried" und führt von Magdeburger Kapellmeisterjahren bis zur Vollendung des „Tristan"; der andere — „Feuerzauber" — reicht von 1859 und dem damaligen Pariser Aufenthalt bis zum Tode des Meisters, 1883. Erschienen sind beide Bände bei Koehler und Amelang in Leipzig; der zweite zuerst (1932, 285 Seiten), der andere 1933 (290 Seiten); jeder kostet RM 4.80. — Es ist immer eine gewagte Sache, biographische „Romane" zu schreiben, und allzu oft muß das berühmte Recht auf „dichterische Freiheit" herhalten, um Fehler und Irrtümer als bewußte Absicht umzudeuten. Im großen und ganzen kann dem Autor dieser beiden Bände der Vorwurf erspart bleiben, den Otto Strobel in einer „Abrechnung: Kitsch um Wagner" (27. 7. 38 in der Gauzeitung „Bayrische Ostmark") mit Siegfrieds Worten: „Greulichen Unsinn kramst du da aus!" unter anderen auch dem Kronbergschen Roman „König und Künstler" macht. Der Unbewanderte mag immerhin einen Eindruck von Wagners Wesen und Wirken und den ihm entgegenstehenden Mächten aus den beiden Bänden gewinnen, wird sich freilich bei einigem Geschmack Stilblüten fortwünschen wie die, daß „Wien noch immer das Walhall der Musen" war oder die andere, daß „Loge, der mißgünstigste, im Rate der Götter vorschlug: ‚Wir wollen diesem reinen Toren vorübergehend einmal unsere warme, statt immer die kalte Schulter zeigen' ... Wenige Tage nach diesem Vorschlage Loges erhielt Wagner ein großes amtliches Schreiben mit dem Königlich Sächsischen Staatssiegel:" es meldete ihm die Annahme des „Rienzi" in Dresden wo sich der Mittellose bald „einen Fundus (!) schafft, auf dem er bauen kann"... Und die schier unausrottbare Neigung zu Sätzen wie „Worüber Wagner erschrak" oder „Woraus Liszt ersah, daß Wagners gräßlicher Pessimismus ein wenig zu weichen begann" paßt gut zu dem andern, daß man für die Münchener Zeit vielerlei „berücksichtigen muß bei der Beurteilung des tragikomischen Films, der jetzt abrollen sollte." Aber als Stilbildungsschule sind ja wohl Kronbergs Romane auch weniger gedacht. Und so mögen sie denn mit mancherlei Einschränkungen durchgehen. — Weit wertvollere Kunde als diese 575 Seiten geben freilich die 100, auf denen Eugen Schmitz „Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen", unter Berücksichtigung der neuesten Forschungsergebnisse und Quellenschriften schildert. Dieses für 90 Pfennige käufliche Büchlein des Verlages Heimatwerk Sachsen, von Baensch-Stiftung, Dresden, als zweiter Band der Reihe: „Große Sachsen — Diener des Reiches", liest sich spannender als alle Romane, gliedert zudem die Fülle des Stoffes übersichtlich in 63 Einzelabschnitte, die rasches Nachschlagen und Zurechtfinden ermöglichen, bringt Stammtafeln und gut ausgewählte Literaturangaben mit knappsten Charakterisierungen der aufgezählten Werke und ist in seiner Art mustergültig und darum auch für einführende Arbeit etwa in Kursen des Volksbildungswerkes und Bayreuther Bundes sehr zu empfehlen.

Vier Veröffentlichungen endlich gelten der Bedeutung des Meisters für das deutsche Theater und der Bühnendarstellung seiner Werke. Franz Rühlmann sieht „Richard Wagners theatralische Sendung" darin, daß er vollendet, was andere vor ihm längst gewollt haben: die Wegführung von der „italienischen Oper" zum musi-

kalischen Drama. Und er erkennt als Vorgänger Wagners nicht nur Weber und weiter zurück Gluck an, sondern er findet die Gedanken von Oper und Drama bereits bei Gottsched vorgebildet, dem die Oper „willkommen sein sollte, wenn sie nach den Regeln eingerichtet", das heißt: vornehmlich als Drama gestaltet wäre. Über das deutsche Singspiel hinweg führt der Weg von Hiller zu Weber und Wagner; über den Schauspieler, der auch Gesangrollen übernehmen mußte, geht er zum Darsteller, wie ihn nicht erst der Schöpfer des Bayreuther Hauses, sondern schon der Komponist des „Rienzi", der Dichter des „Holländer" und „Tannhäuser" sich wünschte und zu bilden suchte. Wichtig ist dabei die Rolle des Opern-Regisseurs, als welchen Rühlmann in erster Linie Carl Maria von Weber anspricht: in dem wirkt „der spiritus familiaris des Weberschen Blutes, die Bühnenleidenschaft", ohne welche es nun einmal nicht zu größten Leistungen kommt. Wichtig ist, daß er die Sänger von Anfang an auf ihre dramatischen Aufgaben einstellt, nicht nur auf ihre gesanglichen: das war bis dahin allenfalls im Schauspiel geschehen, aber nun und nimmer im Opernhaus! Daraus die Folgerung und Forderung Wagners von 1851: „Die gesunde Grundlage der dramatischen Kunst ist bei der heutigen Beschaffenheit des Theaters noch einzig das Schauspiel; erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama dem Sinn der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen." — Dem historischen Teil, in welchem Richard Wagner also nicht an den Anfang, sondern an den Abschluß einer langen Entwicklung gestellt erscheint, folgt ein systematischer Teil, der die Grundsätze einer musikalisch-dramatischen Darstellung des deutschen Operntyps herausarbeitet, von Einzeldarstellern, Ensemble, Chor und Masse handelt, Inszenierung und musikalische Dramaturgie bespricht und schließlich die endliche Erfüllung aller Voraussetzungen und Forderungen Wagners erst von der Gegenwart erhofft. — Das wissenschaftlich sehr gut fundierte Buch (1935 bei Henry Litolff in Braunschweig erschienen; 219 Seiten und 10 Bildtafeln, brosch. 4.75) verrät den von Literatur und Musik her kommenden Theaterhistoriker, der jeden seiner Sätze mit Zitaten belegt und dadurch zu einer Annäherung an den nicht gerade leichtflüssigen Stil Wagners gebracht wird. — Anderer Art sind zwei in gleicher Zeit entstandene Bücher von Theaterleuten: als Münchener Dissertation schrieb der junge Regisseur Werner Wahle seinen „Beitrag zur Problematik des Wagnerstils: Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild" (Bernhard Sporn Verlag, Zeulenroda, 1937, 125 Seiten mit 10 Bildern), und aus weiter Umschau in deutschen Landen und ihren Bühnen erhob der Dramaturg des Berliner Deutschen Opernhauses Karl Hermann Müller seinen „Mahnruf aus dem Zuschauerraum für Richard Wagners Bühnenbild: Wachet auf!" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1936; 121 Seiten und 59 Abbildungen). Beide Bücher sind auch für den Nicht-Fachmann äußerst empfehlenswerte Lektüre; beide sind so flott geschrieben, daß es eine Lust ist, sie zu lesen. Wahle (der übrigens in einer Gegenüberstellung der Szenenfolgen anschaulich macht, wie stark der „Rienzi" vom Vorbilde des „Ferdinand Cortez" Spontinis beeinflußt ist) zeigt auf, wie Wagner bei seinem gesamten Schaffen immer vom visuellen Erlebnis ausging, immer bestimmte szenische Bilder und Vorgänge vor sich sah, aus denen und um die herum er dann alles andere gestaltete. Er zieht dabei Verbindungslinien, die von Situationen der frühesten Entwürfe bis zu den Werken reifsten Schaffens, von der „Hochzeit" und den „Feen" bis zu Isoldens und Brünhildens Liebestod und zum ersten Parsifal-Aufzug führen. Er scheidet die Werke der realistischeren Art — bis zum „Lohengrin" — von den späteren, die „mehr Kundgebungen innerer Motive als äußerer Handlung" sind, und er erkennt die gleiche Schaffensart auch in Kompositionen, die nicht für die Bühne geschrieben sind: im Siegfried-Idyll, im Kaisermarsch. — Ein zweiter Hauptteil beschäftigt sich mit der „Ausführung der szenischen Visionen", der Bühnendarstellung, die Wahle aber im allgemeinen auf Uraufführungen und auf Inszenierungen in Bayreuth beschränkt. — Hier nun ergänzt Müllers „Mahnruf" sehr glücklich die Darstellung Wahles: eine Fülle Materials ist im Laufe von 25 Jahren zusammengebracht, aus dem sich erweisen läßt, wieviel sinnlose Experimente in einer glücklicherweise vergangenen Zeit gewagt, wieviel Ent-

stellungen des Wesens von Wagners Werk möglich wurden. Zusammen mit dem Bildmaterial von Wahle und den zumeist der Bayreuther Richard Wagner-Gedenkstätte entstammenden Modellwiedergaben von Bayreuther Inszenierungen verschiedener Einstudierungen der gleichen Werke (die dort von Helena Wallem zusammengebracht sind und mit vielem andern wertvollsten Anschauungsmaterial sorglich verwaltet werden) helfen diese Bilderfolgen Müllers zu einem Überblick über die Jahre von 1842 bis zur Gegenwart und lassen anschaulich werden, wie um die beste Verwirklichung der Ideen und Vorstellungen des Meisters gerungen, wie aber bisweilen auch gegen seinen ausdrücklich festgelegten Willen gesündigt ward. Schade, daß solches Anschauungsmaterial gerade da fehlt, wo man es am allersichersten erwartet: in einer Veröffentlichung der Amsterdamer Wagnervereeniging, die auf einen Vortrag von Emil Preetorius über das „Bühnenbild bei Richard Wagner" zurückgeht und 1938 bei Joh. Enschedé en Zonen in Haarlem gedruckt ist (24 Seiten). Der Szenengestalter des Bayreuther Festspielhauses und der Opernhäuser in München und Berlin, dem wir die Bühnenbilder zum „Ring", zu den „Meistersingern", „Lohengrin" und „Tristan" danken, scheidet Wagners „großartige, weitgespannte, reiche bildnerische Visionen" von den „klar begrenzten, optisch scharf faßbaren, konkreten bildmäßigen Vorstellungen", scheidet seine Ideen von den praktischen Ausführungsmöglichkeiten, mit denen der Bühnenbildner rechnen muß. Er verlangt neben ehrfürchtiger Bindung an die mannigfach wegeweisenden Wünsche Wagners jeweils die besondere bildnerische Freiheit, mit allen heut gegebenen Mitteln den „ahnungs-, ja vorahnungsvollen Reichtum seiner Visionen zu verwirklichen". Er betont die Notwendigkeit, naturalistische Illusion und sinnbildhafte Größe, Einfachheit und Eindringlichkeit der Gestaltung zugleich zu geben, Traum und Wirklichkeit, innere Sicht und äußere Natur zusammenzuzwingen zu einem organisch bildnerischen Ganzen. Und „was für den Szenenraum gilt, gilt mutatis mutandis auch für das Szenenkleid: beide zusammen in mannigfacher Wechselwirkung machen erst das Bühnenbild aus". Da wird der Wunsch rege, das, was Preetorius von 1933—38 in Bayreuth geschaffen hat, im farbigen Bilde wiedergegeben zu sehen, erläutert durch die Ausführungen, die er selber dazu geben müßte. Und wenn vor den Buchbesprechungen von der Arbeit des Bayreuther Bundes die Rede war, so wendet sich die Anregung zu einem solchen Werk, darüber hinaus die längst gehegte und besprochene Absicht, die Bayreuther Inszenierungen seit 1876 vollständig von einem Theaterfachmann zusammenstellen zu lassen, wiederum an diesen Bayreuther Bund: er sollte die Verantwortung für derartige Bühnenbilderbücher getrost übernehmen; um den Absatz brauchte ihm nicht bange zu sein, und an den Mitteln wird solches Beginnen heute gewiß nicht scheitern, wenn nur die rechten Mitarbeiter zusammentreten, die freilich Bühnenblut in den Adern haben müssen, nicht — Tinte!

Hans Lebede

Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. **Bärenreiter-Ausgaben 1938**
Gesamtverzeichnis nach Gruppen geordnet unter Hervorhebung der Neuerscheinungen 1938. 20 Seiten.

2. **Eta Harich-Schneider, Die Kunst des Cembalo-Spieles**
Nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert. Einladung zur Vorausbestellung mit allgemeiner Inhaltsübersicht. 4 Seiten.

Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

1. **Bach'sche Musik für die Feiergestaltung.** Herausgegeben von Erich Lauer.
Heft 1: Zwei Feiermusiken; Heft 2: Hymnus; Heft 3: Festliche Musiken; Heft 4: Ernste Feiermusik; Heft 5: Bauernkantate. Veröffentlichungsplan, 4 Seiten.

2. **Gesamtverzeichnis 1938**
Musikveröffentlichungen, Musikwissenschaftliche Schriften, Buch und Kunst. 48 Seiten.

Kistner & Siegel, Leipzig

1. **Hermann Grabner, Werkverzeichnis**
Orchester-Werke, Kammermusikalische Werke, Orgelwerke, Chormusik, Sologesänge, Schriften. 16 Seiten.

Henry Litolff, Braunschweig

1. Hausmusik der Zeit

Werke von Vieccenz, Weiß, Hasse, Reinstein, Therstappen, Rüter, Dietze, Ambrosius, Höffer, Stürmer, Siegl, von Beckerath, Unger, Knab, Simon, Lemacher. Ausgabe 1938. 4 Seiten.

2. Neues Beethoven-Jahrbuch, 8. Jahrg. mit Inhaltsangabe der Jahrg. 1—7. 4 Seiten.

3. Unser Lied

Alte und neue Lieder des Volkes in Tonsätzen für Jugend- oder Kinderchor mit oder ohne Instrumente. 4 Seiten.

B. Schott's Söhne, Mainz

1. Editionsverzeichnis 1938/39

Unter Hervorhebung der Neuerscheinungen 1938 in übersichtlicher Anordnung. 32 Seiten.

2. Albert Greiner: Stimmbildung

eine Selbstankündigung, 3 Teile mit 2 Notenbänden und einer Bildermappe, bebildertes Verzeichnis. 4 Seiten.

3. Hugo Riemanns Musiklexikon.

Ankündigung der 12. völlig neu bearbeiteten Auflage, herausgegeben von Prof. Dr. Josef Müller-Blattau. Ausgabe in 25 Monatslieferungen.

Hochschule und Konservatorium

OPERNAUFFÜHRUNG DES COLLEGIUM MUSICUM DER UNIVERSITÄT LEIPZIG IM GOETHE-THEATER ZU BAD LAUCHSTÄDT

Schon zum dritten Mal bereitete das Collegium musicum zum festlichen Semesterabschluß eine Opernaufführung vor. Das Goethetheater in Bad Lauchstädt gewährte die Möglichkeit einer Aufführung, die nicht den Tücken einer behelfsmäßig eingerichteten Bühne ausgeliefert war, die aber auch nicht den verpflichtenden Rahmen eines Großtheaters zu füllen hatte. Die persönliche Verbindung von Sängern, Spielern und Hörern in dem kleinen, durch Tradition geheiligten Raum schuf eine Atmosphäre, die nicht die Glätte wollte, die so oft einer mehr aus Gewohnheit denn aus Drang heruntergespielten Repertoireoper anhaftet, sondern ein liebevolles Eingehen, das beinahe aus jeder Arie ein Geschenk an die lebhaft mitgehende Zuhörerschaft machte.

Ein Geschenk für die Opernbühne überhaupt waren auch die beiden Stücke, von Schubert das Singspiel „Die Zwillingsbrüder" und von J. Hoven die komische Oper „Ein Abenteuer". Besonders das zweite Stück ist durchaus geeignet, an jeder Bühne einen Teil eines Abends befriedigend auszufüllen. Um königlichen Edelmut, handgreifliche Bauernschläue und eine treue Frau dreht sich die Handlung, eine Verwechslung und eine, schon am Anfang prophezeite und glücklich umgedeutete Hinrichtung geben genügend Bühnenvorgänge, die Dialoge, von Prof. Dr. Helmut Schultz zweckmäßig überarbeitet, treiben die Handlung flüssig voran. Die Musik ist nicht allzu anspruchsvoll, zeichnet aber die Situationen scharf und dramatisch nach. Fast leitmotivische Verarbeitung und Akkordführungen, die später als häufig angewandtes Mittel eines Rich. Strauß Bedeutung erlangten, zeigen auch hier wieder, daß sich bei den Kleinmeistern oft interessante Ausblicke eröffnen. In den Arien und Ensembles haben die Sänger Gelegenheit, in Klang, gefälligen Koloraturen und schönen Melodien zu schwelgen. Besonders Katharina, die jungvermählte Pächtersfrau in der Verkörperung Anna Maria Augensteins (Sopran) nahm durch reizvolles Spiel, geschickte Sprechweise und hochmusikalisches, klangvolles Singen gefangen, Fritz Wenzel zeigte als König eine metallreiche Tenorstimme und gute Einfühlung in die Rolle, Turial, der schlaue Pächter, der sich eine Grafschaft erlistet, fand in Erich Seipel (Bariton), und Randolf, ein Gefolgsmann des Königs in Herbert Bartel (Baß) gute Vertretung. Ein feines Stück sprachlicher und darstellerischer Charakterisierung lieferte Gerhard Schwalbe in beiden Stücken als Sheriff und würdiger Amtmann. Die Nebenrollen waren mit Friedegard Gerhold, Annemarie Schröter, Wolfgang Riedel und Otto Thörel gut besetzt. — Johann Hoven ist ein Deckname des Wiener Juristen Vesque von Püttlingen, von dem um die Mitte des

vorigen Jahrhunderts mehrere Opern in Wien aufgeführt wurden. Das aufgeführte Stück beweist, daß er nicht nur als Freund Schuberts, sondern auch als Komponist durchaus Beachtung verdient. —

Etwas schwächer im Textlichen, aber musikalisch von gutem Gehalt ist das Singspiel „Die Zwillingsbrüder", frei nach einem Text von Hoffmann dargeboten.

Es ist schon schlimm, wenn am Hochzeitstage ein Freier auftaucht, dem die Braut vor achtzehn Jahren an ihrem Tauftage zugesprochen wurde, der sich die ganze Zeit wüst in der Welt herumschlug, sein linkes Auge verlor und der nun mit lästerlichen Flüchen und barschen Forderungen den Dorffrieden stört. Wenn er aber gleich darauf, auf dem rechten Auge blind, als freundlicher, guter Mensch seinem Empfinden über die glückliche Heimkehr rührenden Ausdruck gibt, sich mit allen verträgt und tausend Taler zurückbekommt, die er in der nächsten Viertelstunde mit gräßlichen Drohungen noch einmal und die Braut dazu haben will — dann löst sich die Verwirrung nur durch die Entdeckung, daß Zwillingsbrüder am gleichen Tage aus der weiten Welt zurückkehrten und von Heinz Carls in der Doppelrolle des poltrigen Franz und des friedlichen Friedrich recht glaubhaft im Wechsel des Spiels und mit schöner gesanglicher Erfüllung dargestellt wurden. Anna Elisabeth Scheumann spielte die Braut, Fritz Wenzel den Bräutigam und Herbert Bartel einen bedächtigen, diplomatischen Schulzen. Siegfried Lehnert, unterstützt von Helmut Loretzt, sorgte für flüssiges Spiel und Prof. Schultz mit dem wacker streichenden und blasenden Collegium musicum für die nicht immer ganz leichte musikalische Begleitung.

Der Wert solcher Unternehmungen liegt einmal darin, daß die Studenten schon während des Studiums an die Praxis herangeführt werden, noch mehr aber in der Möglichkeit, vergessene Werke in zunächst bescheidenem Rahmen auf ihre Lebenskraft zu prüfen. Unserer Meinung nach ist das Ergebnis so günstig, daß man nur empfehlen kann, solche Werke als leichte Spielopern in den Spielplan aufzunehmen, da sie hervorragend geeignet sind, dem allgemein gespürten Mangel abzuhelfen.

Fritz Schaarschmidt

Kurzberichte Nachrichten

Vom Musikinstrumentenmacher-Handwerk

Die Reichstagung des Reichsinnungsverbandes des Musikinstrumentenmacher-Handwerks, die in Berlin abgehalten wurde, stand, schon durch die Wahl von Tagungsort und -zeit unter einem glücklichen Stern. Die große und so erfolgreiche Leistungsschau des Handwerks, die Internationale Handwerksausstellung, der noch vor der offiziellen Tagungseröffnung ein Besuch abgestattet wurde, hatte von vornherein das Bewußtsein wachgerufen, daß der Handwerker nicht auf verlorenem Posten steht, wenn er unter Einbeziehung aller Hilfen, die moderne Wissenschaft und Technik zu bieten im Stande sind, wirklich im Sinne bester Tradition Handwerker bleibt, — daß es heute überflüssig ist, die Berechtigung des Handwerks irgendwie romantisierend zu begründen, daß das Handwerk vielmehr seinen festen, wesensmäßig bestimmten Ort in der Kulturgüter-Erzeugung hat und haben wird. Dieses Bewußtsein prägte denn auch der gesamten Tagung, die äußerst lebendig und, dank der ausgezeichneten Vorbereitung, ohne den geringsten Leerlauf abrollte, den Stempel auf. Und das ist dann auch das Wesentliche, das gerade an dieser Stelle berichtet werden muß: Bei dieser Tagung spielten durchaus nicht mehr im Grunde kurzsichtige Vorschläge über Ausnutzung oder gar Schaffung von Konjunkturen, die Diskussion über vielleicht vorübergehende Erfolge bringende Werbung die große Rolle. Im Vordergrund stand die Erkenntnis, daß das Instrumentenmacherhandwerk sich selbst — und dann bleibend — helfen wird, wenn es bei richtiger Selbsteinschätzung sich dem Ganzen einordnet, d. h. sich bewußt bleibt, daß es, ohne mit industriellen Erzeugungsmethoden allzusehr zu liebäugeln, kunsthandwerklich Kunsthandwerkszeug schaffen soll, — wenn es sich dem kulturellen Aufbau ohne Rücksicht auf kommerzielle Eintagsopportunität verpflichtet fühlt und gerade auch darum mit dem Worte Leistungssteigerung wirklich Ernst macht. Darum bildete auch ein Volksmusikabend, darum bildeten die

Ausführungen der Referenten von HJ und KdF, ein Besuch des Staatl. Musikinstrumentenmuseums und des Instituts für Schwingungsforschung nicht eine nur äußerliche Bereicherung der Tagung, die im übrigen in den verschiedenen Fachgruppensitzungen selbstverständlich auch z. T. sehr dringende, aktuelle Fragen zu erledigen hatte. Im Sinne des oben Gesagten konnte dann auch der Reichsinnungsmeister, Ingenieur und Orgelbaumeister Herzberg, drei höchst bedeutungsvolle Maßnahmen ankündigen: 1. Schaffung von Beiräten für den deutschen Instrumentenbau — unter diesen auch ein künstlerischer Beirat —, 2. die Einführung eines Gütezeichens, das — auch entziehbar — ein Orientierungsmittel für den Käufer und dadurch dann einen weiteren Ansporn zur Qualitätssteigerung bilden wird, 3. die Gründung einer „Forschungsgemeinschaft für den deutschen Musikinstrumentenbau", welcher neben dem Reichsinnungsmeister als ständige Mitglieder u. a. ein führender Elektro-Akustiker und der Leiter des Musikinstrumentenmuseums des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung angehören werden. Das alles aber sind keine vorzeitig ausposaunten, schönen Pläne. Die sachlich längst notwendige Forschungsgemeinschaft etwa wird schon in allernächster Zeit ihre Arbeiten aufnehmen können. Eine Fülle sehr konkreter Aufgaben, unter denen die Frage der Einführung neuer Werkstoffe sowie die Prüfung und Förderung neuer Erfindungen keine geringe Rolle spielen wird, harrt bereits der Bearbeitung. Hierüber soll zu gegebener Zeit weiter berichtet werden. Albrecht Ganse

Musikschulen für Jugend und Volk

Am 28. Oktober 1938 wurde in der Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg der erste 8-wöchige Lehrgang zur Ausbildung von Leitern und Lehrern an Musikschulen für Jugend und Volk eröffnet. An diesem ersten Lehrgang nehmen 30 Musikerzieher und -erzieherinnen aus allen Gauen des Reiches teil; sie kommen als Privatmusiklehrer, Schullehrer, Sänger, Chor- und Orchesterleiter, Organisten aus den verschiedensten musikerzieherischen Berufen und erhalten hier eine zusätzliche Ausbildung, die sie mit den Kenntnissen und praktischen Fähigkeiten vertraut macht, welche der neue Beruf eines Volks- und Jugendmusikerziehers von ihnen fordert. Der Lehrgang ist vom Reichs- und Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung gemeinsam mit der Reichsjugendführung eingerichtet und hat somit den Charakter einer staatlichen Erziehungseinrichtung. Teilnahmeberechtigt sind nur Bewerber, die ein abgeschlossenes Studium an einer Hochschule oder an einem staatlich anerkannten Konservatorium nachweisen. Sie erhalten ein Abschlußzeugnis und die Berechtigung zur Annahme eines Lehrauftrages für eine Musikschule für Jugend und Volk. Der Lehrgang wurde mit einer Feier eröffnet, bei der Reg.-Rat Dr. Miederer, Prof. Dr. Bieder und Bannführer Stumme sprachen.

An die Unterhaltungskomponisten

Die Komponisten der Unterhaltungsmusik müssen schon selbst dafür Sorge tragen, daß ihr Musikniveau und das ihrer Mitarbeiter gehoben wird — und sie werden damit zugleich ihren ganzen Stand heben. Hätten doch alle von ihnen den Ehrgeiz, genau so sorgfältig zu arbeiten, genau so anspruchsvoll gegen sich selber und ihre Mitarbeiter zu sein wie der Komponist der ernsten Musik! Es ist ja nur die Begabung und Anlage verschieden. Leider meinen die meisten, das sei gar nicht nötig, das Publikum schlucke ihre Einfälle auch so. Gewiß, weil ihnen in Fröhlichkeit und Heiterkeit nichts Besseres geboten wird.

Ich spreche hiermit noch einmal deutlich aus, daß ich jede anständige, saubere Unterhaltungsmusik stets fördern werde nach besten Kräften, daß ich keinem guten und sauber arbeitenden Komponisten der Unterhaltungsmusik nahe treten will mit meinen Hinweisen. Ich muß mich aber unbedingt gegen Machwerke wenden. Es mag für einen jungen, begabten Komponisten der Unterhaltungsmusik anfangs wirtschaftlich nicht leicht sein, den Versuchungen zu widerstehen, daß ihm Verleger der seichten Ware eine schnell gemachte Musik abkaufen, um Geschäfte zu machen, aber — er soll sich trösten mit den vielen Komponisten der ernsten Musik, die um der Reinhaltung ihrer Kunst willen gehungert und gedarbt haben.

Man sollte ein wertvolles nicht gegen ein sogenanntes „gutes Leben" eintauschen, das ist letzten Endes ein sehr schlechtes Geschäft! Paul Graener

Das musikalische Erbe der Janitscharen

Wer weiß, daß wir das Schlagzeug in unseren Orchestern den Türken verdanken, und zwar der besonderen Truppe der Janitscharen? Über „Das musikalische Erbe der Janitscharen" plaudert Dr. Peter Panoff in einem besonders reizvoll illustrierten Beitrag im Novemberheft der Zeitschrift „Atlantis":

„Die Janitscharen waren die Elitetruppe des alten türkischen Heeres, die fanatischsten und grausamsten Krieger, die die Geschichte kennt. Mit den härtesten Mitteln wurden sie für das Kriegshandwerk erzogen. Das Menschenmaterial, das später die Reihen der Janitscharen ausfüllen sollte, lieferten die Kinder der unterjochten Christen. Alle paar Jahre veranstalteten die Türken im ganzen Reich eine Razzia auf kleine Christenknaben. Die gewaltsam entführten Kinder kamen in besondere Vorbereitungsanstalten, und die drakonische Erziehung, die ihnen hier zuteil ward, machte aus ihnen die treuesten Anhänger des Islams, die blutdürstigsten Krieger und die tapfersten Verteidiger des ottomanischen Imperiums.

Die Janitscharentruppen hatten wohl die am besten ausgerüsteten und geschulten Musikkapellen. Im allgemeinen hießen ihre Musikkorps „dokusch-kat-mither-hané", was so viel wie „Neun-Glied-Musikkapelle" heißt. Tatsächlich bestand jede Instrumentalgruppe aus neun Musikern. Es gab also neun Trompeter, neun Schalmeier, dazu der Dirigent (mither-baschi), der ebenfalls die Schalmei blies, dann neun Pauker, neun Trommler mit der großen Trommel, neun Beckenschläger und schließlich neun Pagen, die mit Schellenbäumen rasselten. Sie hießen „itschoghlan tschauschlari-aghalar" und wurden von dem Feldwebel oder „basch-tschausch" geleitet."

Die Schola Cantorum Basiliensis

führte im September, Oktober und November 1938 unter der Leitung von Ina Lohr und Dr. Walter Nef an drei verschiedenen Orten Arbeitstage alter Haus- und Kirchenmusik durch, die jeweils auf ein Wochenende angesetzt waren und mit neuem Stoff Anregung und Anleitung zu eigenem Musizieren geben wollen. „Palestrina" (Biel), „Schütz und Praetorius" (Basel) und „Alte Haus- und Gesellschaftsmusik" (St. Gallen) hießen die Themen der drei Kurse, die zahlreichen Besuch erhielten und überall freudigen Anklang fanden.

Zu Glucks „Orpheus und Euridice"

erscheint ein neuer Klavierauszug im Verlage Litolff. Der Herausgeber, Franz Rühlmann, hat der Neuausgabe die italienische Partitur zu Grunde gelegt. Die Revision erstreckt sich, wie das umfassende Vorwort mitteilt, auf grundlegende Durchsicht des musikalischen und textlichen Teiles und bringt neben dem italienischen und deutschen Text umfangreiche szenische Bemerkungen.

Als deutsch-polnische Uraufführung

wurde „Das Geisterschloß", eine Volksoper von Stanislaw Moniuszko, von den Städtischen Bühnen Breslau zur Uraufführung angenommen.

Das Oratorium „Der reiche Tag"

für Sopran- und Baritonsolo, Chor und Orchester von Paul Höffer ist im Druck erschienen.

Die „15 Variationen über ein Volkslied"

für Orchester von Karl Marx gelangten durch die Staatskapelle in Karlsruhe zur Aufführung.

Musikfeste 1939

Für das kommende Jahr sind schon eine ganze Anzahl festlicher Musikalischer Veranstaltungen in Deutschland angekündigt. Die kulturpolitisch wichtigsten von ihnen sind die Reichsmusiktage. Sie werden vom 14. bis zum 21. Mai wieder in Düsseldorf stattfinden. Reichsminister Dr. Goebbels wird ihnen beiwohnen.

Die Reichsmusiktage der Hitler-Jugend, die in der Zeit vom 13. bis 16. Oktober 1938 in Leipzig stattfinden sollten, sind verschoben worden und werden vom 9. bis 12. Februar 1939 durchgeführt.

Weiter sind vorgesehen:

23. Februar in Halle Händel-Tag

28. Februar bis 3. März in Danzig Mozart-Fest

30. März bis 2. April in Baden-Baden Internationales Zeitgenössisches Musikfest

20. bis 24. April in Leipzig Bruckner-Fest

27. April bis 12. Mai Brahmsfest in Berlin (als 1. Teil der Berliner Kunstwochen)

Im April in Köthen (Anhalt) Bachfest

14. bis 21. Mai in Bonn Beethovenfest

Ende Mai in Heidelberg Frühjahrsmusikfest

Juni: Fest mit alter Musik in Berlin (als 2. Teil der Berliner Kunstwochen)

1. bis 4. Juni in Breslau Schlesisches Musikfest

17. bis 22. Juni Mozart-Fest in Würzburg

24. bis 28. Juni in Graz „Fest der deutschen Chormusik“

6. bis 9. Juli in Bad Ems 2. Deutsches Haydn-Fest

16. Juli in Amberg (Nordbayern) das Musikfest der Bayrischen Ostmark

16. bis 22. Juli in Bad Harzburg Musikfestwoche

20. bis 26. August in Bad Nenndorf Musikwoche

September in Köthen (Anhalt) das Graener-Musikfest

Oktober in Köln Musikwoche

Anfang Oktober Kasseler Musiktage 1939

Internationales Musikfest 1939

Der ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten hat die Einladung von Generalintendant Meißner, das Internationale Musikfest 1939 in Frankfurt a. Main durchzuführen, angenommen. Das Fest findet det vom 15. bis zum 25. Juni statt und wird — nach dem Programm, das Professor Emil von Reznicek als deutscher Vertreter im ständigen Rat zusammenstellte — drei Opernaufführungen, drei Orchesterkonzerte, drei Kammerkonzerte und ein Chorkonzert bringen. Bis jetzt haben bereits 20 Länder ihre Beteiligung zugesagt.

Die „Deutsche Akademie“

hat zum Leiter ihrer „Wissenschaftlichen Abteilung für deutsche Musik“ den Univ.-Professor Dr. Alfred Lorenz ernannt.

Einen „Lehrauftrag für das deutsche Volkslied“

erhielt der wissenschaftliche Assistent des deutschen Volksliedarchivs Dr. Wilhelm Heiske an der Universität Freiburg i. Br.

Mittler zwischen Musik und Volk

Ein Wort zum Musikschrifttums-Verzeichnis „Jahresschau Musikbücher und Noten“

Die unter diesem Stichwort in den letzten Folgen der „Deutschen Musikkultur“ geführten Gespräche haben einen Plan ergeben, mit dessen Verwirklichung die „Deutsche Musikkultur“ einen außerordentlich weitreichenden Beitrag für die Praxis des deutschen Musiklebens leisten wird. Das große Echo, das diese Ausführungen im deutschen Musikalienhandel gefunden haben, führte dazu, daß in einer jährlich stattfindenden „Jahresschau“ eine Darstellung des musikalischen Schrifttums gegeben wird, wie sie der deutsche Musikalienhandel bislang nicht hatte. Nahezu sämtliche deutschen Musikverleger haben sich zusammengeschlossen zur Bekanntgabe ihrer wichtigsten Neuerscheinungen. Sie geben damit dem Musikfreund die längst gewünschte Schau über Veröffentlichungen, die in besonderem Maße berufen sind, eine deutsche Musikkultur zu tragen und zu gestalten. Das Sortiment — also der Musikalienhändler — hat besonders dankbar das von den Verlegern angebotene Verzeichnis aufgenommen. Die Leser der „Deutschen Musikkultur“ finden das soeben fertiggestellte Verzeichnis dieser Folge beigefügt. Sie erhalten damit als erste Einblick in dieses neue Unternehmen, das über seine Tagesbedeutung hinaus ein in mancher Beziehung bedeutsames zeitgeschichtliches Zeugnis darstellt.

Die Mitarbeiter

Willi Betzinger, Eberbach a. N., Alter Markt 2

Willy Meckbach, Frankfurt a. M., Hermann Göring-Ufer 31

Dr. Hans-Joachim Moser, Berlin-Babelsberg, Straße der SA 64

Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Str. 17



Nicolo Paganini, Radierung von Ludwig Emil Grimm. (Zu dem Aufsatz von Bernhard Martin).
Deutsche Musikkultur 3. Jg. Heft 6, 1939)

DIE MUSIK IM GROSSDEUTSCHEN RAUM

VON HANS JOACHIM THERSTAPPEN

Wenn wir die Frage stellen, ob der landschaftliche Raum, den Großdeutschland umfaßt, als Ganzes für die Musik hat in Erscheinung treten und wirksam werden können, dann ist zunächst zu betonen, daß die umfassende Gestalt „Großdeutschland" eine politische Wirklichkeit bedeutet, die sich ebenso auf den Urgründen verschiedener rassischer Verwurzelung aufbaut, wie sie eine noch größere Zahl von deutschen Stämmen mit all ihren Eigenarten umschließt. Nicht um die Frage nach den Grundlagen deutscher Musik kann es hier also gehen, sondern um ihre Erfüllungsmöglichkeiten dem größten politischen Ziel gegenüber. Großdeutschland bedeutet nicht nur eine Summe von rassischen und landschaftlichen Faktoren, sondern die höchste Steigerung und Einheit unseres Volkstums, die alle Menschen deutscher Art zu einem Staatsbewußtsein bindet.

Von der großdeutschen Ganzheit in der Musik sprechen heißt darum von der politischen Sendung deutscher Kunst sprechen. Die Musik hat diese Sendung zu erfüllen vermocht dank ihrer unbegrenzbaren klingenden Beweglichkeit, dank ihrer natürlichen Fähigkeit, sich über den Raum und durch den Raum hindurch verbreiten zu können, stärker vielleicht als das gesprochene Wort, das in seiner mundartlichen Färbung noch weit bodengebundener erscheint als die in jedem Falle — vom Volkslied bis zu hoher Kunstmusik — überhöhte Sprache der Tonkunst. Und wenn Josef Nadler einmal feststellt, daß „unter der überaus reichen und gegensätzlichen Gliederung des deutschen Lebensraumes keine einheitliche und gleichmäßige Verschmelzung (des Volkskörpers) sozusagen wie in einem Tiegel zustande kommen konnte, daß vielmehr dieser Vorgang der Verschmelzung sich in viele einzelne Vorgänge zerlegt, die sich erst oberhalb der begrenzten landschaftlichen Bildungsräume über den deutschen Gesamtraum hin zu einem gemeinschaftlichen Wesen der Seele, des Geistes und des Willens verbinden", dann darf der Musiker mit Stolz feststellen, daß diese übergeordnete Gemeinschaft sich in der Musik in umfassendstem Maße verwirklichen konnte, nicht nur als Idee, sondern als tönendes Wesen. Und mehr noch: in jenem Augenblick, da wir einem ausgeprägten Nationalstil in der deutschen Musik gegenübertreten, ist dieser Nationalstil von Anfang an großdeutsch, ist er überhaupt erst durch die bewußte Vereinigung des gesamtdeutschen Landschaftsbildes — von seinen niederdeutsch-sächsischen bis zu den süddeutsch-österreichischen Gebieten — geschaffen worden. Er erfüllt nicht nur den großdeutschen Raum — was schon viel bedeuten würde —, sondern er erwächst aus der

Vereinigung der inneren Kraftquellen von Nord und Süd. Diese Vereinigung vollzogen zu haben, ist die völkische Leistung der deutschen Musik der Klassik.

Das nationale Schicksal der deutschen Renaissance- und Barockmusik war vielleicht weniger von den Anstürmen fremder Kunststile bestimmt, denen sie ausgesetzt war — das Schaffen der Lechner, Haßler, Praetorius und Schütz zeigt, daß die Großen schließlich jeden Stil „einzudeutschen" wußten —, als von der wachsenden Unmöglichkeit, ihrer Kunst gemeindeutsche Geltung zu verschaffen. Die Reformation scheiterte in ihrem Willen, mit ihrer Lehre alle Deutschen zu erfassen, und das zeigt auch das Schicksal ihrer Musik. Das „politische Lied" um 1510, das sich immer wieder an das „Reich" wendet, verschwindet nicht nur in der Zeit der schmalkaldischen Kriege, es führt auch die Gegnerschaft des „papistischen" Kampfliedes herauf, und je mehr die Glaubensgegensätze an Schärfe gewinnen, umsomehr spalten sich die Wirkungsmöglichkeiten der musikalischen Kräfte. Noch Mattheson spricht verachtungsvoll von den Ländern „jenseits von Protestantien", Wien und München liegen für ihn genau so gut auf der „Castratenlandkarte" wie nur Rom oder Neapel. Und so kann es geschehen, daß sich im 17. Jahrhundert jenes große Reich norddeutscher Barockmusik bildet, von Dresden bis an die Ostsee, von Kassel bis Königsberg, das zwar bis in die Zeit Bachs und Händels zu einem riesigen Sammelbecken aller Musikströme Europas wird, aus ihrer Verarbeitung einen deutlich erkennbaren „norddeutschen" Stil schafft, das aber in sich verharrt und keine Möglichkeit der Rückwirkung auf den deutschen Süden findet. Wie nie zuvor werden der Süden und Südosten Deutschlands auf die bloße Rolle von Durchgangsländern beschränkt, soweit sie nicht — wie die habsburgischen Lande — gänzlich in sich selbst ruhen.

Zu den konfessionellen Schranken tritt im Gefolge absolutistischen Staatsfühlens und kleinstaatlicher Atomisierung eine immer strengere Scheidung des Musizierens nach Ständen, welche bodenständige Kantorenkunst in Gegensatz zur international gerichteten Musikübung der fürstlichen Residenzen bringt. Immer stärker wird die Nation — zum tiefen Leid aller deutschen Künstler — innerlich zerrissen, und es ist ein erschütterndes Zeichen dieser Zeit, daß der große schöpferische Meister des Spätbarock, den am heißesten der Wille zur Nation beseelte, daß Händel diesen Willen nach England tragen mußte, dessen nationale Geschlossenheit ihm die Verkündigung völkischer Ideen in seinen Oratorien ermöglichte.

Gewiß, die politische Situation der Aufklärungszeit ist keine andere, aber die geistigen Kräfte, die sie löst, sind nicht nur solche einer bürgerlichen Schicht von Gebildeten, sie sind unbewußt getragen von einem Erwachen des Volkstums. Davon legt gerade die Musik, legt vor allem die — immer noch verkannte und unterschätzte — Gestalt Joseph Haydns eindringlich Zeugnis ab. Aus halbbäuerlichem Stamm erwachsen, aus dem burgenländischen Grenzgebiet nach Wien verpflanzt, wendet der junge Haydn von Anfang an seinen Blick weit über die Lokalatmosphäre der Wiener Hofmusik hinaus. Zum Erlebnis der unverfälschten österreichischen Volks-

musik mit ihrem Tanz- und Serenadenton tritt schon zu Beginn seiner Entwicklung die intensive Verarbeitung der so ganz anders gearteten Werke Ph. E. Bachs. Und wie das Hindurchgehen durch volkstümliche Musikübung Haydn sein ganzes Leben davor bewahrte, trotz seiner Hofkapellmeisterstellung sich von ständischen Schranken einengen und verknöchern zu lassen, so bedeutet andererseits die Berührung mit der Geistigkeit Ph. Em. Bachs mehr für ihn als bloßes Stilerlebnis — es war norddeutscher Geist, der ihn hier ansprach, eine letzte, geschärfte Ausprägung jenes nördlichen Musikbarock, der Emanuel Bach in seinen letzten Jahren nicht umsonst vom friderizianischen Berlin nach Hamburg geführt hat, wo sich diese Tradition am längsten hielt. Die Nordrichtung seiner Entwicklung wird hier — und am frühesten durch Haydn — nach Süden zurückgelenkt; aber nicht mehr um ein Zurückführen durch die landschaftlichen Räume geht es, sondern um ihre Überbrückung, um die Aufrichtung eines gesamtdeutschen Musikreiches. Es ist mehr als zufälliges Zusammentreffen, wenn zu diesem Zeitpunkt das Schaffen Händels und Seb. Bachs durch den deutschen Raum dringt, von den ersten Hamburger Aufführungen Händelscher Oratorien seit 1771 bis zur hingebenden Pflege nordischer Barockmeister in den Wiener Hauskonzerten Van Swietens seit 1780.

Bekanntlich hat auch Mozart an diesen Aufführungen tätigen Anteil genommen. Seine alte — seit den Mannheimer Aufführungen deutscher Opern lebendige — Sehnsucht nach einer Nationaloper erhält neue, tiefwirkende Auftriebe, die nun sein Schaffen immer mehr aus dem Banne italienischer Kunst lösen. Und mag sich die Zauberflöte textlich noch so sehr in allgemein gerichteten Humanitätsideen aussprechen, ihre Partitur schafft in der Verbindung volkstümlichen und kunstmäßigen, südlichen und nördlichen Musikgutes die entscheidende Tat eines nationaldeutschen Opernwerkes.

So gesehen, erscheint die europäische Wirkung und Ausbreitung deutscher Klassik sekundär, ja überhaupt erst ermöglicht durch ihre gemeindeutsche Prägung. Diese bildet den Kern ihres Erlebnisses; weil sie sich national ausspricht, kann sich ihre Sprache auch charaktervoll an die anderen Nationen wenden. Die Londoner Reisen Haydns sind außerordentlich bezeichnend für diese neue Lage im Gegensatz zu Händels Wirken in England. Händel schuf auf dem Boden englischer Musik, Haydn aber bringt bewußt in seinen Symphonien deutsches Gut in die Fremde und führt es zum Siege. „Meine Sprache versteht man in der ganzen Welt."

Wien behält auch für die folgenden Generationen die Bedeutung des Zentrums für den deutschen Stil. Wenn durch Beethovens Wirken in Wien rheinfränkisches Blut, durch Schubert ostdeutsch-schlesisches Stammestum weiterhelfen, den gewaltigen Bau deutscher Musikklassik zu steigern und auch für das folgende Jahrhundert richtunggebend zu machen, so zeigt das den in immer größerer Breite sich erstreckenden Anteil aller deutschen Stämme an seinem Gefüge.

Die Ideenkraft dieses Stiles ist so stark und durchschlagend, daß sie es vermag, den Rahmen für das Musikleben des ganzen 19. Jahrhunderts, ja noch für unser ei-

genes zu bilden. Die bürgerlichen Chor- und Konzertvereine pflegen bewußt im Schaffen der Klassiker nationales Gut, aus deren Werken ja ihre eigene Lebensfähigkeit erst erwachsen ist. Für den romantischen Künstler aber bleibt das Erbe der Klassik nicht nur artistisches Ideal, sondern auch stetes Mahnzeichen nationaler Besinnung und Verpflichtung. Seine Aufgabe wird es, die Ideenwelt der Klassik in die gegenständliche Anschaulichkeit des deutschen Landschaftsraumes zu übertragen. Das Thema „Mensch und Natur" erhält seit Weber und Schubert, bis zu Wagner und Pfitzner hin seine Wendung zu einem spezifisch deutschen Erleben. Bezeichnenderweise wird der deutsche Herzraum zum bevorzugten Träger dieser Vorstellung. Der böhmische Wald im Freischütz, die Thüringer Landschaft im Tannhäuser verkörpern den Charakter deutschen Landes schlechthin, über die Grenzen provinzieller Bedeutung hinaus.

Aber auch dieses Erlebnis deutscher Art kann sich nunmehr erweitern. Der 36jährige Wagner dringt in seiner Schrift „Kunst und Revolution" zu der genialen Vision des nationalpolitischen Kunstwerks vor, das er nach dem Vorbilde der griechischen Tragödie entwirft und als Inbegriff eines wahren Volkskunstwerkes feiert, für alle und letzthin aus der „Volksgenossenschaft" aller geschaffen. Das deutsche Naturerleben steigert sich an dieser Stelle zum Erlebnis des Volksmythos und kehrt zu seinen Urgründen völkischen, ja rassischen Daseins zurück, denn es sind nordische Mythen, die Wagners Gesamtkunstwerk verkörpert.

Das alles ist geschehen, noch ehe die politische Einigung des Reiches vollzogen war, denn auch die Reichsgründung von 1871 mußte politische Grenzen anerkennen, welche für die deutsche — ihrem innersten Wesen nach großdeutsche — Musik nicht mehr bestanden.

Und doch erfüllt die politische Verwirklichung des großdeutschen Raumes, wie sie das Dritte Reich geschaffen hat, mehr als die ideellen Wünsche der großen Meister der Nation. Sie vollbringt nicht nur die Vereinigung der Stämme und Landschaften Deutschlands, sie führt auch den inneren politischen Zusammenschluß aller Schichten unseres Volkskörpers durch. Und so wird auch der schöpferische Musiker von heute gleichzeitig beide Kreise der Volksgemeinschaft, den räumlichen und den sozialen, zu umspannen haben, wenn sein Werk zu einer neuen Kunstleistung von großdeutscher Prägung aufsteigen soll.

DIE TONARTEN IM DEUTSCHEN VOLKSLIED

VON WALTER WIORA

Die Ansicht, seit urgermanischer Zeit sei „heldisches Dur" das Tongeschlecht des echten deutschen Volksliedes, die Tonarten aber, denen sich die Schaffenden der neuen Generation zuwenden, seien artfremd, diese seltsame Ansicht ist so irrtümlich, daß Musikwissenschaft und politische Musikpflege ihr gleichermaßen entgegen-

treten müssen, die Musikwissenschaft, weil es ihr Beruf ist, nicht nur Wahrheit zu erforschen, sondern auch Irrtümer zu bekämpfen, und die politische Musikpflege, weil es ihr Beruf ist, die Zeitenwende unseres Volkes gegen Reaktionen zu schützen. In der Widerlegung der abwegigen Ansicht liegt die erste Bedeutung der verdienstvollen Schrift, die Guido Waldmann unter dem Titel „Zur Tonalität des deutschen Volksliedes" im Auftrage der Reichsjugendführung herausgegeben hat.[1] Zum andern ist diese Schrift bedeutsam, weil es ihr um die richtige Form der Bundesgenossenschaft zwischen Musikwissenschaft und politischer Musikpflege geht: um eine Forschung, die — wissenschaftlich in der Aussage und politisch in der Fragestellung — sachlich Tatsachen aufzeigt, dabei aber in erster Linie diejenigen Fragen untersucht, die für die Musikerziehung und politische Musikpflege wesentlich sind, und um eine „Kunsterziehung und -förderung", die sich „aus genauer Kenntnis vorliegender Forschungsergebnisse" begründet. Über die „Richtigstellung mancher halbwissenschaftlichen Theorie" hinaus ist die Schrift damit drittens ein positiver Beitrag zur Wissenschaft. Sie will, wie Stumme und Waldmann im Vorwort ausführen, eine Übersicht über den Fragenkomplex und wissenschaftliches Rüstzeug liefern, und „einzelne Beiträge dieser Schrift mögen Wegweisung sein im wenig bearbeiteten Raum rassenkundlicher Musikforschung und der Wissenschaft Anstoß zu weiteren Arbeiten auf diesem bisher so dürftig behandelten Gebiet geben". Zugleich aber soll sie auch „über die Schwierigkeiten unterrichten, die einer Erfassung großer rassischer Zusammenhänge in der Kunst entgegenstehen".

Die größte Schwierigkeit für jeden, der sich gründlich um die weitgespannte Frage „Tonalität des deutschen Volksliedes" bemüht, ist folgende: Gegenstand seiner Untersuchung müßten vor allem diejenigen tonalen Ordnungen sein, die es außer dem neuzeitlichen Dur im deutschen Volkslied gibt, besonders die Melodik der Vor- und Frühgeschichte und des Mittelalters. Zum Glück ist uns eine große Fülle dieser Weisen erhalten, teils in alten Aufzeichnungen, teils durch das Volksgedächtnis in traditionsstarken Landschaften wie Lothringen und Siebenbürgen. Aber gerade die wichtigsten Quellen sind bisher gar nicht oder nur an verstreuten Stellen veröffentlicht, z. B. W. Tschinkels große Sammlung von Volksliedern der Gottschee, der geschichtstiefsten unter den volksdeutschen Landschaften. Und leider liegen bisher nur sehr wenige Schallplatten vor, obwohl es keine dringlichere Aufgabe für die Musikforschung gibt als diese, die Restbestände der Vor- und Frühgeschichte unseres Volkes phonographisch aufzunehmen, und obwohl Schallplatten die einzigen ganz zuverlässigen Quellen wären; denn die Aufzeichnungen von Volksweisen sind zum großen Teil auf kunstmusikalische Denkformen hin stilisiert und be-

[1] Mit Beiträgen von G. Frotscher, K. Huber, F. Metzler, J. Müller-Blattau, G. Schünemann, G. Waldmann. Georg Kallmeyer Verlag 1938.

dürfen strenger Quellenkritik.[2] Zudem liegen zur Tonalität im Volkslied bisher nur wenige Arbeiten vor, die auf wissenschaftlicher Untersuchung beruhen; der Bestand an zuverlässigen Ergebnissen und Begriffen ist daher gering. So kommt es, daß alle bisherigen Theorien auf einer viel zu schmalen Basis, auf einem unverhältnismäßig kleinen Ausschnitt des Quellenbestandes und Tatsachenfeldes errichtet sind. Diese Lage läßt es ratsam erscheinen, sich von konstruierender Theorienbildung zurückzuhalten. Wichtiger als die Diskussion über Meinungen und Vermutungen sind die Sammlung und Herausgabe der Quellen, Einzeluntersuchungen, z. B. über die Tonarten in der Gottschee, und eine zusammenfassende Überschau über die Mannigfaltigkeit der tonalen Erscheinungen im deutschen Volkslied. Es muß der feste Boden geschaffen werden, der die Voraussetzung für die Lösung der völker- und rassenkundlichen Fragen ist. Dabei bedarf es einer zuchtvollen Methode, die planmäßig aufbaut und es bewußt vermeidet, den zweiten Schritt vor dem ersten zu tun. Dem Entwurf einer methodischen Untersuchung soll unser Beitrag dienen.[3]

Die erste Aufgabe ist nächst der Sammlung und Bereitstellung der Quellen die Vertiefung in das Wesen der Tonalität und die Klärung ihrer Grundbegriffe. „Wir müssen eindeutig verstehen, was wir meinen, wenn wir von Pentatonik, Kirchentonalität ... reden" (Huber S. 86). Mit den so gewonnenen Begriffen und Blickpunkten gilt es zweitens die Fülle tonaler Erscheinungen, die im deutschen Volksgesang überhaupt vorkommen, kennen zu lernen und möglichst vollständig zu überschauen. Auf dieser Grundlage wird drittens die Untersuchung des Alters und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhanges der tonalen Erscheinungen aufbauen. Schließlich kann nach solcher Vorbereitung die Kernfrage in Angriff genommen werden: In welchen Völkern und Rassen, Landschaften und Schichten haben sie ihren Ursprung, wieweit sind sie ihrem Wesen nach deutsch und wieweit übernommenes Fremdgut?

I. Das Wesen des Tonalen

Vertiefung in das Wesen der Tonalität bedeutet zugleich, über die Beschränkung auf einen kleinen Bestand leerer und unscharfer Begriffe und über die einseitige Blickrichtung auf „Tonleitern" hinauszukommen und ein Bild vom vollen Wesen des Tonalen zu gewinnen.

---

[2] Man sollte nicht — wie es zumeist geschieht — mittelalterliche Notenbilder als Spiegel der damals im Volke lebenden Tonarten darstellen, ohne darauf hinzuweisen, daß eine Volksweise notieren weithin bedeutete: sie in das Apriori der Kunstmusik, in das Tonsystem der musica regulata, in die Theorie der Kirchentonarten einpassen. Vgl. dazu meine Arbeit „Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen", Jahrb. f. Volksliedforschung VI (1938).

[3] Er knüpft an die Fragen und Ergebnisse der genannten Schrift an, beruht aber in der Hauptsache auf unserer Arbeit (mit B. Maerker) im Deutschen Volksliedarchiv. Vieles, was hier nur berührt werden kann, wird in einem Buch über das Umsingen und einer Abhandlung zur Frühgeschichte ausgeführt.

1. Die Tonarten des Volksgesanges[4] wollen nicht bloß äußerlich registriert, sondern von innen her verstanden werden. Feststellung von Leitern ist nur der Vordergrund der Erkenntnis. Darüber hinaus gilt es zu verstehen, wie sich im Singen Stufen, Stufenfolgen und „Leitern" gestalten und wie sich die Stimme auf ihnen bewegt. Das Tonale im Singen, im Akt, ist ebenso wichtig wie das Tonale in den Melodien. Nicht nur ist die Bewegung vom Raum her zu begreifen, sondern auch der Raum aus der Bewegung. Die Stimme schafft sich Raum. Sie „senkt sich" von dem hohen Rufton, mit dem sie eingesetzt hatte, hinab, „erhebt sich",[5] setzt sich Grenzen oder greift über die Grenzen in das Apeiron hinaus. Sie schafft sich feste Stellen in ihrem Spielraum oder übernimmt solche Stellen und mit ihnen eine Verteilung der kleineren und größeren Schritte aus der Instrumentalmusik. Sie durchschreitet einen vorgegebenen Raum auf klar abgegrenzten Tönen oder gleitet dahin, hält manche Stufen konstant ein und schwankt an anderen, überschreitet mit großen Schritten stets dieselben Strecken des ungeregelten Kontinuums oder springt zuweilen über feste Stufen hinweg, die sie sonst berührt; das ist der Unterschied zwischen den weitstufigen Tonleitern, zu denen die Pentatonik gehört, und den Sprüngen einer Durweise.

2. Tonart ist mehr als Tonleiter. Zum Wesen einer Tonart gehört nicht nur, daß sie aus diesen und diesen Stufen besteht, ihr Tonbestand, sondern auch daß diese Stufen so und so zusammenhängen und sich aufeinander beziehen, ihre Struktur.

a) Gliederung des Tonraumes. Die einfachsten Tonleitern sind einzellig; ihr Tonbestand ist nur eine Dreitonfolge oder ein Tetrachord. In mehrgliedrigen, z. B. aus einer Drei- und einer Fünftonformel zusammengesetzten Leitern stehen die Zellen getrennt übereinander oder sind ineinander verhakt. Die Teilräume können auf die Abschnitte verteilt sein (z. B. Vordersatz [g] a h c', Nachsatz a—d im „Kronelied" Pinck III Nr. 9).

b) Funktionen und Spannungen. Funktionen im weiteren Sinn gibt es nicht nur in der neuzeitlichen Harmonik, sondern in jeder Musik. Wir müssen uns nur hüten, Begriffe wie Grundton und Dominante unverändert auf alle Musik zu übertragen. Auch hier kommt es vielmehr darauf an, eigenständige Begriffe für den Volksgesang zu bilden oder schon bekannte kritisch auf ihn anzuwenden. Für die frühgeschichtliche Melodik sind solche Begriffe: Rufton, Rezitationsebene, Ruhelage, Anschwung, Auslauf und Überhöhung des Ruftones. Die verschiedene Intensität und Verteilung der Spannungen, ihre Richtung (das Auf- und Abwärtsstreben in Mittelalter und Antike, in Dur und Phrygisch), das Schweben und Gravitieren, das Auslaufen in eine „Finalis", Hängen an einem Hochton, Kreisen

[4] „Tonart" bedeutet im folgenden immer „modus", z. B. Dur und Dorisch, nicht „tonus", z. B. A-dur, Ges-dur. Über die Bedeutungslosigkeit der Tonarten im letzteren Sinn für den Volksgesang vgl. Jahrb. f. Volksliedforschung VI (1938) S. 83f.

[5] Vgl. Huber S. 78 über das „Charakteristische stufiger Melodiebildung".

um einen Zentralton — das sind Möglichkeiten, auf denen eine Vielfalt geschichtlicher Erscheinungen beruht.

c) Gewichtsverteilung. Die völlige Gleichwertigkeit aller Stufen ist nur ein Grenzfall und auch in Melodien, die ihrer Leiter nach pentatonisch sind, selten. Gewöhnlich finden wir Haupt- und Nebentöne, ein Gerüst und Zwischenstufen, einen Kern und Hof (z. B. d f g a b c).[6]

d) Konsonanzverhältnisse. Daß die Gerüsttöne einer Melodie Fern-Konsonanzen bilden, braucht nicht auszuschließen, daß die Linie kraftvoll ist und aus ursprünglich melodischem Drang und Wurf entsteht. Melos und Harmonia sind keine Gegensätze. Wieviel Kraft melodischer Bewegung hat mancher Aufstieg auf den Stufen des Dreiklanges, und wie schwächlich erscheinen oft Sekundfolgen ohne Harmonie der wichtigen Töne! Ob die Übertragung der Begriffe Distanz- und Konsonanzprinzip auf unser Volkslied fruchtbar sein kann, erscheint fraglich; sie sind ursprünglich für die Bildung instrumentaler Tonsysteme geprägt worden, und gerade für südostasiatische Musik, die man als Hauptvertreter des Distanzprinzipes ansieht, ist nicht der melodische Wille, die Kraft des Ausschreitens kennzeichnend, sondern eher das Gegenteil. Folgende Gegensätze sind auseinanderzuhalten: Melodische Kraft und Schwäche, Vorwärtsstreben der Linie und genießendes Verweilen im Augenblick, Kon- und Dissonanzen der Gerüsttöne, selbständig melodische Bewegung und Melodie als bloße Funktion und Randerscheinung einer Akkordbewegung. Zudem sind diese Gegensätze Grenzfälle, zwischen denen ein Mehr und Minder möglich ist; wir sollten stets nach dem Inwieweit fragen, wenn wir festzustellen suchen, wie sich Völker und Rassen zu ihnen verhalten.

e) Einheit der Tonart ist im Volksgesang nicht selbstverständlich. Abgesehen vom häufigen Entgleisen aus der Tonart innerhalb von Melodien, die man ein anderes Mal richtig singt, gibt es in der Frühgeschichte und in Übergangsstadien Melodien, die nicht im ganzen Verlauf eine Tonart durchhalten und auf eine Stufe zentralisiert sind. „Grundton“ kann z. B. anfangs a und später d sein (z. B. Erk-Böhme Nr. 1252).

3. Eine Tonart hat wie alles Musikalische irgendeine Gefühlsfarbe, es ist ihr eine „Haltung“ eigen, und sie kann außerdem einem Weltgehalt symbolisch zugeordnet sein, z. B. in einer kosmologischen Ethoslehre. Diese Gefühlsfarben und Symbole sind aber nicht bleibende und für jede Zeit identische Eigenschaften, sondern an Völker und Zeiten gebunden. Daß die „Neuzeit“ dem Gegensatz der stärkeren Auf- und Abwärtsrichtung von Dur und Moll den Gefühlsgegensatz Fröhlich — Traurig beilegt, ist auf den Geltungsbereich ihrer Gefühls- und Symbolsprache beschränkt. Im älteren Lied stehen eine Fülle lustiger Melodien in mollähnlichen Tonarten

[6] Für die Erkenntnis der Gewichtsverteilung ist unter anderem wesentlich, an welchen metrischen Stellen die Töne auftreten. Auch um der Darstellung der tonalen Verhältnisse willen ist es darum verfehlt, Volksweisen ohne Taktstriche oder sonstige Anzeichen ihres metrischen Baus zu notieren. Vgl. dazu Jahrb. f. Volksliedf. VI (1938) S. 71 ff.

mit kleiner Terz (z. B. Erk-Böhme 1124, 1150, 149, 958, 902); und auch an der mittelalterlichen Theorie zeigt sich, daß für die damaligen Musiker die Tonarten andere Gefühlswerte und Symbole hatten als für die Neuzeit. Absurd ist die Gleichsetzung Dur = hart, heldisch, Moll = weich, weiblich.[7] Wohl keine der volksmäßigen Durweisen, die schriftlich aus dem Mittelalter erhalten sind, zeigt „heldischen" Charakter, weder die Spielmannstänze noch die Weihnachtslieder noch „Untarn slaf" usw. Wieviel harte, volkhafte Kraft steckt dagegen in manchen „dorischen" Weisen wie dem „Falkenstein"[8] und Mollmelodien wie „Ik hev se nich up de Scholen gebracht"![9] Wie weich erscheinen Nocturnos in Dur von Field und Chopin und wie hart dagegen Beethovens letzte Klaviersonate in c-Moll!

4. Die tonalen Erscheinungen, die wir aufgezählt haben, Leiter, Funktionen, Konsonanzverhältnisse usf., sind in verschiedensten Kombinationen zur tonalen Beschaffenheit einzelner Melodien und zu Typen verbunden. Ein tonaler Typus[10] besteht z. B. aus den Teilmomenten: Re-Modus (Leiter auf d), Umfang c—g, Betonung der Quart, vorwaltend zentripetale Bewegung. Teilmomente und Typen sind streng zu scheiden! Leider bezeichnen Wörter wie Dur und Dorisch unklar bald das eine, bald das andere. „Pentatonik" z. B. meint 1. nichts anderes als Fünfstufigkeit der Leiter, 2. aber einen tonalen Typus mit schwebender Bewegung und Gleichwertigkeit der Stufen. „Dur" gibt es, wenn man nur die Leiter meint, auch in Syrien und der griechischen Antike; faßt man den Begriff aber enger, erfüllter, so ist er wohl auf die abendländische Musik beschränkt. Viele Volksweisen haben dieselben Leitern wie die Kirchentonarten, aber ihre Struktur und ihr Charakter sind anderer „Art". Insofern sind die neuen Tonarten im politischen Lied der Gegenwart überhaupt keine Kirchentonarten! Sie haben nicht viel mehr als die Leitern mit diesen gemein.

5. Der Ausdruck „Tonart" schwankt aber noch in einem anderen Sinn: Er bedeutet bald etwas rein Tonales, bald eine Art von Melodik schlechthin. Wenn mittelalterliche und östliche Lehrschriften Tonarten durch Tonformeln bezeichnen, so meinen sie im Gegensatz zur griechischen Theorie nicht rein tonale Gebilde, sondern Arten von Melodien, die außer tonalen Merkmalen gewisse Melodie-

[7] Wie weit die subjektive Ausdeutung von Tonarten gehen kann, zeigt die von Waldmann S. 70 angeführte Meinung Ditfurths, der Fortschritt der politischen Freiheit und Zufriedenheit der unteren Volksklassen sei die Ursache dafür, daß das neuere deutsche Volkslied im Gegensatz zum älteren fast ausnahmslos in Dur stünde. Oder Böhmes Bemerkung über das Lied „Do truncken sie die liebe lange nacht": „Charakteristisch ist der phrygische Schluß, der hier vermutlich das Versinken in Weinseligkeit ausdrücken soll."

[8] Deutsche Volkslieder I 223; vgl. auch die unten S. 436 wiedergegebene Melodie aus der Hohenfurter Hs. sowie Erk-Böhme 61a/c, 64a, 270.

[9] Erk-Böhme Nr. 1880, ostfriesisch. Vgl. auch das westfälische Trinklied Nr. 1164, das pommersche Bauernlied Nr. 1550 („Heiter und kräftig"!), das Trinklied der Schiffer auf Rügen Nr. 1503, das friesische Tanzlied Nr. 1797 u. a.

[10] Vgl. auch Müller-Blattaus Darstellung eines D- und F-Typus.

wendungen gemeinsam haben. Auch für den Volksgesang ist diese komplexe Auffassung wesentlich.[11] Bekanntlich können „ungeschulte" Volkssänger die Leitern nicht von den Melodien abstrahieren. Tonarten sind für sie undifferenzierte Begleiterscheinungen von Melodietypen. Die frühgeschichtlichen Drei-, Vier- und Fünftonleitern erscheinen nicht als vorgegebene Tonräume, sondern als Eigenschaften konkreter Formeln. Die Entwicklungsgeschichte wird daher besonders auf diese zu achten haben.

6. Schließlich ist noch auf die verschiedenen Existenzformen der Tonart: innewohnendes Gesetz, Brauch (man singt hier so und so) und theoretische „Regel" hinzuweisen. Tonarten sind Normen, nach denen sich die Musizierenden richten. Man kann sie nicht dadurch allein herausstellen, daß man Gesänge akustisch mißt und Durchschnittswerte errechnet, sondern man muß zu „verstehen" suchen, was die Musizierenden meinen, was ihnen als aufgegeben vorschwebt und was in der betreffenden Gemeinschaft als falsch und richtig gilt. Um die geltenden Normen einer Kunstmusik zu verstehen, befragen wir die Theorien, in denen sich Musiker der für sie geltenden Gesetze bewußt werden oder durch die sie Gesetze geben. Für den Volksgesang aber gelten die „Gesetze" der Kunstmusik, z. B. die Kirchentonarten, nur zum Teil. Hier bedarf es noch eingehender Untersuchungen, wie sich die Tonarten im Bewußtsein von Volkssängern darstellen und was für Tonarten diese jeweils meinen und befolgen.

II. Die Vielfalt der tonalen Erscheinungen im deutschen Volkslied

Man hat dem deutschen Volkslied Armut und Einförmigkeit im Tonalen und Rhythmischen vorgeworfen, so z. B. Julien Tiersot. Aber in Wahrheit ist nur das Durchschnittslied des vorigen Jahrhunderts einförmig; schauen wir dagegen auf das Lied in der Gottschee, in Lothringen, in Handschriften des 15. Jahrhunderts, so zeigt sich eine bisher nicht geahnte Mannigfaltigkeit. Den Einwand, daß viele dieser Erscheinungen übernommenes Fremdgut seien, sollte man wenigstens nicht vor aller Untersuchung machen. Zunächst gilt es nur festzustellen, daß sie im deutschen Volksgesange vorkommen.

Keineswegs lassen sie sich erschöpfend in die drei Schubfächer Pentatonik, Kirchentöne und Dur-Moll einordnen. Schon die Urformeln des Kinderliedes (c' d' c' a; a g f c; f g f d c) sind nicht etwa Teilstücke der pentatonischen Leiter, sondern älter als diese. Außerdem kommen vor: drei- bis viertönige Leitern[12] wie f g a; f g a; fis g a, c f g a, f e d cis, f es d cis (in einem uralten Sonnwendlied), d' c' h, e' d' h a, c e g a (Scheringfestschrift S. 269), Gebilde im Quintumfang, die der hypodorischen Me-

---

[11] Über den Zusammenhang von „Tonalität und melodischer Bewegung" vgl. auch Frotscher S. 81 ff.

[12] Vgl. Deutsches Volksliedarchiv A 109 493 (Sonnwendlied), '733, 671, 675, 754, 110, 091, 162, 094, 096, 097, Deutsche Volkslieder I 63, II Nr. 49, E.-B. 874, 1230, 1271 f., 1825, 1841.

moriërformel in frühmittelalterlichen Musiktraktaten ähneln (c oder cis d e f g),[13] überhaupt Melodien mit betonter Quart (E.-B. 405, 942, 1128) und urtümliche Weisen mit archaischen Quartformeln wie a g f (e) d c, die leicht als „Dur" zu verkennen sind (z. B. Erk-Böhme Nr. 185a), sowie das entsprechende c h a g e (c), z. B. in „Es sungen drei Engel" und folgender Weise aus der Hohenfurter Hs. (Nr. 55, vgl. auch Nr. 62):

Den klainen kindlein, dye der sünder ains mals sach vnd hört singen gar mit schöner weys vnd gepärd.



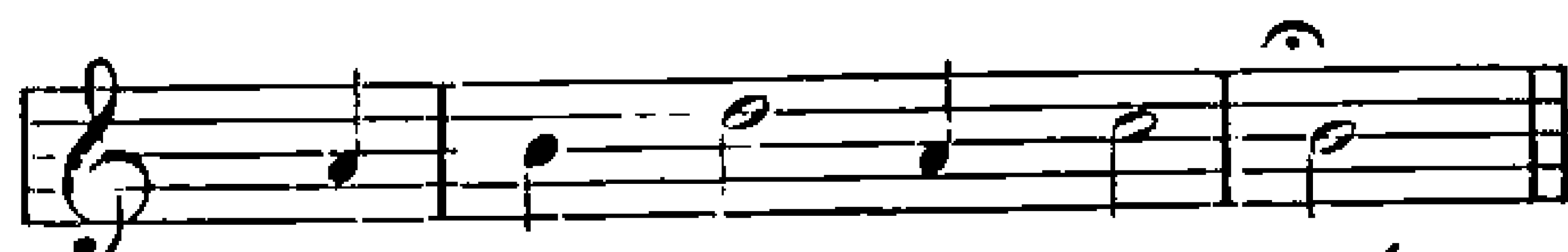
Was singt ir kindlein auf dem plan?

In einer verwandten Tonart steht folgendes Morgenlied (E.-B. 1583); die in der Gottschee aufgezeichnete zweizeilige Fassung dieser Melodie schließt mit dem Eingangston a, ist also gegen den Schluß auf einen anderen „Grundton" hin umgesungen.

1531, 1544 u. ö.



Der Tag vertreibt die fin - stre Nacht, ihr lieben Christ'n, seid munt'r und wacht,



und lobt Gott, den Her - ren!

Bußlied, Gottschee, A 109 605

Ziemlich langsam



Nue auf, du vrummai Khrischten-heit, et verschlufet dai Me - schen-zeit!

Vielen deutschen Volksliedern liegt als tonaler Kern die Rufformel f g a über f oder d als Ruhelage zugrunde, z. B. dem Kranzlied „Ich kumm aus fremden Landen her", dem damit verwandten ersten Geißlerlied, dem Reiglied Erk-Böhme 122 u. a. Im Hildebrandslied und ähnlichen Weisen ist deren Tonart nach oben und unten erweitert.

Häufig sind Gebilde, in denen Formeln verschiedener „Tonart" einander folgen, ohne auf einen gemeinsamen Grundton zentralisiert zu sein (z. B. Erk-Böhme

[13] Vgl. A 109 729, 793, 666, Erk-Böhme II 719 (Johannistanz), Hohenfurter Hs. Nr. 12.

1196, 1965, 1252 f.), häufig Melodien, in denen Formeln verschiedener Tonlage auf die Abschnitte verteilt sind (z. B. Erk-Böhme 876, 975, 1970, 65 f, 77 d), häufig Melodien, die sich fast nur in der hohen Lage über dem Rufton bewegen und nur zu Beginn und zum Schluß den Grundton bringen, z. B. folgende herbe, harte Melodie aus der Hohenfurter Hs.:



Wo-hin, wo-hin? Ker wi-derumb! Dw pist nicht auf der straf - - sen;



Der weg der fürt dich ier vnd vm hin zw der hel-len par - - ten.

Neben der Menge von Weisen, die auf dem Bogen Grundton-Rufton-Grundton beruhen, finden wir Melodien, die um den Rufton kreisen, mit ihm schließen,[14] und andere, abwärtssteigende, die in Bau und Grundrichtung an altgriechische Tonarten erinnern, z. B. folgende Tanzweise im G-modus (Hohenfurt 57 B):



O welt, welt, pesser hie zw got dein leben!



Das ist nur eine kleine Auswahl aus einer großen Mannigfaltigkeit. Diese ganz zu überschauen aber ist die Voraussetzung für eine rechte Lösung der Fragen nach der Entwicklung und dem Ursprung der Tonarten im Volkslied.

III. Entwicklung und Wandlung

Von vornherein läßt sich nun absehen, daß das übliche Geschichtsbild: erstes Zeitalter: Pentatonik, zweites: Kirchentöne, drittes: Alleinherrschaft von Dur (und Moll) mindestens unvollständig ist. Gewiß ist die Pentatonik nicht das Älteste an Tonalität, was sich im deutschen Volksgesang erhalten hat. Älter sind die Urformeln des Kinder- und Brauchtumsliedes und andere urtümliche Arten. Die Entwicklung von ihnen zu den fünf- und siebenstufigen Tonarten mag durch verschiedene Kräfte bedingt gewesen sein, auch durch Einwirkungen aus der Kunst- und Instrumentalmusik; am wichtigsten aber ist wohl das Wachstum der Formeln im

[14] z. B. ‚Halewijn', Deutsche Volkslieder II 67 (Kern e' d' c h), ferner I 27 und Pinck I 124, E.-B. 1258, 1294, 1958 I, 270, 78e.

Volke selbst. Keimkräftige, tief im Volkstum eingewurzelte Motive erweitern und dehnen sich, die Stimme holt weiter aus, Anschwungstöne setzen sich an, die Ruhelage erhält Funktionen eines Grundtones, Nebentöne gewinnen an Bedeutung, schwankende Stellen verfestigen sich, die Formeln werden in andere Lagen transponiert und mit anderen Formeln vereint; dabei stehen die Teile zunächst oft noch unausgeglichen nebeneinander und werden erst später zu einer Tonart verbunden. So erwachsen z. B. aus dem weitverbreiteten Rufmotiv f g a, das im Volk u. a. zum Kyrie der Allerheiligenlitanei und zu Brauchtumsliedern gesungen wurde, Tonarten wie d f g a (b) c und — durch Verbindung mit anderen Motiven — c d (e) f g a, f d c + f g a (vgl. Deutsche Volkslieder 3, Nr. 58).

Neben diesen Vorgängen des „Wachstums" ist für die Volksgeschichte der Tonalität am wichtigsten das tonale Umsingen. Die Melodien werden umzentriert, statt d wird z. B. f Grundton, sie wandeln sich von d-Dorisch nach F-dur, von g-Mixolydisch nach C-dur, von d-moll nach D-dur usf. Viele Melodien, die als schlichte Durweisen erscheinen, sind jüngere Fassungen einst tetrachordaler oder „kirchentonartlicher" Weisen, z. B. E.-B. 185, 1200, 813, 1264.

Daneben aber wandeln sich auch ältere Durtypen zu neueren. Für die Geschichte des Durgeschlechtes ist wesentlich, daß der Gegensatz zwischen diesen Typen etwa so groß ist wie der zwischen Dur und Dorisch. Die ältesten Weihnachtslieder sind grundverschieden von neueren akkordmelodischen Durweisen, die sich ohne Eigengewicht der Linie in zerlegten Akkorden bewegen und außer Dreiklängen auch Sext- und Septakkorde und als Intervalle die Sext, Septime und Auftaktsquart enthalten. „Untarn slaf", „Es ist ein Ros entsprungen" und „Christinchen" (Deutsche Volkslieder II 175ff.) sind „Durweisen", aber welche Gegensätze und geschichtlichen Wandlungen bestehen zwischen ihnen!

IV. Ursprung und Träger

Wer nur mit dem neueren Durlied vertraut ist, kann leicht die anderen Tonarten, weil sie ihm persönlich fremd sind, für art-fremd halten. Man hat die Meinung ausgesprochen, sie seien übernommenes Fremdgut und eigentlich in der christlichen Kirche und am Mittelmeer bzw. im slavischen Volkslied zuhause. Indessen zeigt sich bei einigen schon an ihrer Lebendigkeit und großen Verbreitung, daß das deutsche Volk, selbst wenn es sie übernommen haben sollte, sie sich zu eigen gemacht hat. Darüber hinaus aber läßt sich durch viele weitere Gründe erweisen, daß sie nicht artfremd sind.

Das Mollgeschlecht zunächst (das „weiche, slavische Moll") ist selbstverständlich nicht allein und ursprünglich dem slavischen Volkslied eigen, und wo es im deutschen Volkslied vorkommt, ist es fast ausnahmslos nicht aus dem slavischen übernommen. Gerade in der vom Slaventum am weitesten entfernten Landschaft war

es besonders verbreitet: im rheinischen Raum; im Osten Deutschlands dagegen war es wohl stets selten.[15]

Daß auch die Tonarten in der Gottschee und in Siebenbürgen im allgemeinen nicht aus der slavischen Umwelt entlehnt sein können, dafür bringt Waldmann treffende Argumente (S. 71). Die weitere vergleichende Untersuchung wird zeigen, daß es zu den meisten der fraglichen Formen Parallelen in anderen deutschen Landschaften gibt; z. B. sind gewisse engstufige Gebilde in der Gottschee, die als slavischen Ursprungs angesehen worden sind, offenbar Restbestände einer sehr alten deutschen oder „auch" deutschen Melodik, die zumal in Brauchtumsliedern vorkommt.[16] Bedeutsam ist, daß sich diese Tonarten gerade in solchen Brauchtumsliedern finden, welche wohl die erste Schicht der Auswanderer im Mittelalter aus ihrer Heimat mitgebracht hat, z. B. einem christlich umgedeuteten Mai- und Sonnwendlied, dem „Lied vom heiligen Kreuz". Daß aber eine Tonart im Deutschen sich nur spärlich erhalten hat, schließt nicht aus, daß sie einst weit verbreitet war.

Was die sog. Kirchentonarten betrifft, so sind drei verschiedene Fälle zu unterscheiden: 1. Das Volk hat wohl manche Typen übernommen, die sich am Mittelmeer gebildet haben; diese sind Fremdgut geblieben oder wurden eingedeutscht. 2. In anderen Fällen handelt es sich gar nicht um Kirchentonarten im Sinne von tonalen Typen, sondern nur um die entsprechenden Leitern (z. B. re-Modus), die nicht erst in der Kirche, sondern schon in der griechischen Antike und zum Teil noch früher ausgebildet worden sind. 3. Das Volkslied hat tonale Typen mit dem christlichen Kirchengesang gemeinsam, die es nicht als etwas Fremdes übernahm, sondern die es selbst schon vorher besaß. Der Gregorianische Gesang ist ja nicht eine Schöpfung der Kirche oder der Mittelmeerkulturen allein, sondern die Sammlung und Stilisierung eines unübersehbar bunten Schatzes von Weisen und Melodietypen verschiedener Völker.[17] Viele von diesen aber sind sicher auch schon vor dem Einbruch des Christentums in Deutschland verbreitet gewesen oder durch Menschen nordischer Rasse geschaffen worden. Die „Kirchentöne" sind weniger aus der Kirche ins Volk gewandert als aus dem Volk in die Kirche.

Andererseits jedoch ist im deutschen Volksgesang seit der frühesten Zeit, aus der uns Noten erhalten sind, eine Vorliebe für die Durleiter, für große Melodieschritte und für das Harmonieren der Gerüsttöne in Quinten und Terzen festzustellen. Es gibt keinen Beweis, daß diese Erscheinungen der nordischen Rasse auf deutschem Boden nicht entsprechen und ihrem Ursprung und Wesen nach allein zur dinarischen und

[15] „Es ist eine zu beachtende Erscheinung", sagen Tschischka und Schottky im Vorwort zu den „Österreichischen Volksliedern" von 1819, „daß Deutschlands östlicher Theil fast nur diesen Ton allein [das heitere Dur] in seinen Liedern trägt, während es im Westen und nördlich auch in Molltönen vom Tode und Grab und unendlichem Schmerze klingt." Beispiele norddeutscher Mollweisen s. Anm. 9.

[16] Vgl. Deutsche Volkslieder 2 Nr. 51, ferner oben S. 11, E.-B. 941C, 960, 879, 1058, 1540, 1563, 2055 u. a.

[17] Vgl. Deutsche Volkslieder II Nr. 50.

ostischen Rasse gehören. Im deutschen Lied des Mittelalters zeigt sich immer wieder „eine ausgesprochene Bevorzugung der beiden Terzen und der Quinte" (vgl. Huber S. 75). Es findet sich häufig ausgesprochene Durmelodik mit Dreiklangsmotiven und zwar nicht nur im Gebiet der dinarischen und ostischen Rasse, sondern auch in anderen Teilen Deutschlands und außerdem in englischen Spielmannstänzen und in Frankreich. Die germanische Singart des gregorianischen Chorals ersetzt charakteristisch „die Sekund durch die kleine Terz und die große Terz durch die Quart"; sie „bevorzugt die springende vor der schrittmäßigen Bewegung".[18] Auch Theoretiker sprechen von diesem Stilmerkmal, z. B. Aribo von Freising: »Omnes saltatrices (springende Tonfolgen) laudabiles, sed tamen nobis (seinen Landsleuten) generosiores (edler!) videntur quam Langobardis (d. h. Italienern); illi enim spissiori (dicht, engstufig), nos rariori cantu delectamur«. Wenn der nordischen Rasse in Deutschland allein die schrittweise Bewegung und die Kirchentonarten arteigen wären, so wäre schließlich nicht zu verstehen, warum sie in neuerer Zeit diese so völlig verloren und preisgegeben hätte; sie müßte im Kampf mit der ostischen und dinarischen Rasse bis zur Vernichtung geschlagen worden sein. Vermutlich haben also „Kirchentonarten" und Dur oder deren Vorformen schon in germanischer Zeit nebeneinander bestanden. —

Aber alle solche Feststellungen sind vordergründig. Die fortschreitende Forschung wird nicht bei einfachen Zuweisungen kompakter Begriffe wie Dur und Kirchentonarten zu Völkern und Rassen stehen bleiben, sondern untersuchen, in welchem Sinn und Maß überhaupt tonale Erscheinungen an Menschengruppen, in denen sie entstanden, auch gebunden sind und wieweit andere Gruppen sie übernehmen und sich aneignen, etwa eindeutschen können. Elemente wie der Terzgang f g a oder die Tonleitern auf den verschiedenen Stufen der Grundskala sind nicht ebenso Ausdruck eines Volkstums und diesem allein eigen wie Melodietypen, z. B. die „phrygische" Melodik oder die Typen des deutschen Weihnachtsliedes. Es gibt nicht im selben Sinn deutsche Tonleitern, wie es deutsche Volkslieder gibt. Ferner wird sie untersuchen, wieweit tonale Erscheinungen und Dispositionen geschichtlich sind, Ergebnisse einer langen Entwicklung[19] und Stilisierung oder einer Auseinandersetzung mit anderen Völkern, einer Befruchtung und Durchdringung, bei der nicht ein Kämpfer allein, sondern auch der andere und der Kampf selbst Ursprung der Dinge ist. Es wird weiterhin zu untersuchen sein, was unmittelbar und was nur mittelbar durch Rassen bedingt ist und was von den anderen Kräften des geschichtlichen Werdens abhängt, z. B. wieweit die Eigenschaften bajuvarischer Melodik unmittelbar auf der Eigenart der dinarischen Rasse beruhen und wieweit auf der Artung des bajuvarischen Stammes, der Kulturlandschaft und vorüber-

[18] Vgl. Peter Wagner, Neumenkunde S. 443ff., Kongreß 1925 u. a., J. Handschin im Schweizer Jahrb. f. Mus. Wiss. V, 5.

[19] „Man muß nur wissen", sagt Karl Stumpf, „welche Summe geistiger Arbeit und geschichtlicher Entwicklung in einer diatonischen Leiter steckt" (Anfänge der Musik, S. 70).

gehenden Zeitstilen. Und man wird schließlich über die bloße Feststellung hinaus, daß diese tonalen Erscheinungen aus diesem Menschenschlag entstanden seien und von ihm getragen werden, methodisch erforschen, warum das so ist, und den „Stil" aus Wesen und Lebensformen der Träger zu verstehen suchen. Tonalität als Ausdruck, ihr Verhältnis zu Bewegungs- und Denkformen, zu Willens- und Körperhaltungen, zur Zeit- und Raumauffassung — das sind die letzten und schwierigsten Fragen.

Es ist die Aufgabe der Forschung, sich auf solche Fragen als auf letzte Ziele auszurichten, zunächst aber die methodisch vorangehenden Probleme in Angriff zu nehmen: die Vertiefung in das Wesen der Tonalität und die Sammlung und Zusammenschau der tonalen Erscheinungen im deutschen Volkslied. Die Aufgabe der Schaffenden aber besteht darin, sich die Mannigfaltigkeit des Tonalen in den Blütezeiten des deutschen Volksgesanges lernend zu eigen zu machen und damit zugleich von der eng und starr gewordenen Durmelodik des vergehenden Zeitalters loszukommen. Sie mögen den Weg, den sie beschritten haben, weitergehen und daran wirken, daß der deutsche Volksgesang auch in seinen Tonarten wieder reich und lebendig werde.

LUDWIG EMIL GRIMM UND NICOLO PAGANINI

VON BERNHARD MARTIN

Ludwig Emil Grimm (1790—1863) war der jüngere Bruder von Jakob und Wilhelm, den beiden berühmten „Brüdern Grimm". Er war Radierer und Maler und wirkte seit 1832 als Professor an der Akademie zu Kassel. Er hat eine Fülle von Radierungen, Bildern und Handzeichnungen hinterlassen, in denen er die Landschaft, das Leben des Alltags und auch das Antlitz des Menschen darstellt. Unter den von ihm angefertigten Porträts befindet sich das Bild des berühmten Geigers Paganini, der auf seiner Reise durch Deutschland im Sommer 1830 in Kassel zu Gaste war und mehrfach aufgetreten ist.

Wilhelm Grimm, Ludwigs älterer Bruder, weilte damals in Göttingen, hier hörte er Paganini, und er berichtet darüber in einem Brief folgendermaßen: „Musik entbehre ich hier schmerzlich. Nur Paganini hab ich hier gehört. Der Mensch mit seinen langen, zottigen, um das blasse Gesicht wild hängenden Haaren, mit seinem ängstlichen und unheimlichen, geistreichen, anziehenden und abstoßenden Ausdruck sieht aus wie ein Hexenmeister und ist es auch mit seinem tollen und doch wieder unbeschreiblich rührenden und ergreifenden Spiel.... Mein Bruder Louis, der ein eigenes Interesse an dem Manne genommen und seine Bekanntschaft gemacht hat, hat ihn dazu gebracht, ihm zu sitzen. Ob es nun wahr ist, er hat aber gerufen: „Das ist doch einmal ähnlich!" und hat zur Bekräftigung selbst darunter geschrieben: Nicolò Paganini."

über Paganinis Spiel waren die Ansichten der Zuhörer geteilt. Seine Meisterschaft wurde freilich von keinem Verständigen angezweifelt, aber über sein Grundwesen wurden verschiedene Urteile laut. Louis Spohr, der Kapellmeister und Komponist, der seit 1822 und bis zu seinem Tode 1857 in Kassel lebte und arbeitete, auch selber ein berühmter Geiger war, äußert sich über Paganinis Spiel so: „Ich hörte ihn mit höchstem Interesse an. Seine linke Hand, sowie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und Kindisch-Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war.“ Der Geiger Rolla hat sogar erklärt, Spohr spiele „wie ein Engel“, Paganini aber „wie ein Teufel“.

Mag bei diesem Urteil des berühmten Mannes auch eine gewisse Abneigung des Deutschen gegen den Italiener mitsprechen, jedenfalls war Ludwig Emil Grimm voll ungetrübter Hingabe und Bewunderung für Paganini. Sein reines, begeisterungsfähiges und offenes Gemüt zeigt sich ungebrochen in dem Bericht, den er in seiner Lebensbeschreibung über sein Zusammentreffen mit Paganini gegeben hat: „Einen großen Genuß habe ich vergessen zu sagen, den ich anfangs Juli (1830) hatte: es war Paganini, der hier auf seiner Wundervioline spielte. Die merkwürdigste, geisterhafteste Erscheinung, blaß von Angesicht, schwarze, herunterhängende Haare, vorgebückten Kopf, schwarze, tiefliegende, blitzende Augen, der ganze Mensch so mager, daß ihn der Wind wegwehen konnte, so erscheint er mit seinem kleinen hölzernen Instrument, in dem eine Welt voll himmlischer Musik verschlossen liegt, bis er den Bogen ergreift. Jetzt wird nach und nach alles lebendig, unglaubliche Töne hört man, bald braust und stürmt alles, man glaubt, die Hölle tue ihren Schlund auf. Dann legt sich der Sturm, die silbernen Wolken ziehen am Himmel, und die Sonne geht golden am Horizont auf, Melodien, als wenn die Engel anfangen zu singen — ich kann so etwas nicht beschreiben! Dieser Geist hat einen großen Eindruck auf mich gemacht, ich hab sein Spiel nie vergessen. Spohr mag regelrechter spielen und mehr wissen, die Franzosen wohl noch mehr Fertigkeit haben — aber es ergreift keiner so die Seele! Paganini saß mir auch, und ich habe eine sehr ähnliche Zeichnung von ihm gemacht, auf die er nachher selbst seinen Namen geschrieben hat.“[1]

Die erwähnte Unterschrift ist von Paganini auf Ludwig Emil Grimms Bleistiftskizze (im Besitz des Herrn General Kühne, Berlin) gesetzt worden. Nach ihr hat der Künstler später eine Radierung angefertigt (150 : 116 mm), unter die er in Faksimile „Nicolo Paganini“ schrieb und an deren Rand er vermerkte „ad vivum Cassel 1830“. Diese Radierung ist hier wiedergegeben, und zwar als Vorabdruck

[1] Ludwig Emil Grimm: Erinnerungen aus meinem Leben — Herausgegeben und ergänzt von Adolf Stoll, Leipzig 1911, Seite 463/65. Diesem Werk sind auch die anderen Zitate dieses Aufsatzes entnommen.

aus einem demnächst im Bärenreiter-Verlag zu Kassel erscheinenden Buch mit dem Titel „Ludwig Emil Grimm: Deutsches Bilderbuch“. Es wird herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Praesent.

Das Paganini-Bild Ludwig Emil Grimms ist ebenso interessant wie seine schriftlichen Äußerungen über den großen Geiger. Hat er in ihnen seine restlose Bewunderung zum Ausdruck gebracht, so enthält das Bild doch etwas von dem zwiespältigen Wesen des Italieners, wie es in Louis Spohrs fachmännischem und in Wilhelm Grimms menschlich tiefem Urteil in Worten sich ausdrückte. Für Ludwig Emil Grimm aber scheint die Begegnung mit Paganini die stärkste Begegnung des Künstlers-in-ihm mit der Musik gewesen zu sein. Denn außer einem Schattenriß Spohrs und außer einem großen Gesellschaftsbilde, auf dem sich unter vielen anderen Louis Spohr befindet, hat er keine Bildnisse von Musikern hinterlassen.

KLEINE VERSUCHUNG ZUM CEMBALOSPIEL

VON CARL BITTNER

Madame, sagte der Phönix, nichts in der Welt ist einfacher als Auferstehung; eine zweite Geburt ist nicht wunderbarer als die erste. Voltaire

Einleitung

Menschliche Erfahrung ist auf zwei Wegen zu erwerben: man kann mit eignen Augen eine fremde Welt oder mit fremden Augen die eigne Welt betrachten. Diese Möglichkeit ist feiner, bildender; sie verlangt Selbstentäußerung. Sie schafft menschliche Bindung; zumindest menschliches Verständnis dort, wo Neigung nicht bestehen kann; möge sie viele Anhänger finden!

Die Kunst ist das geistigste Erfahrungsfeld. Auch sie bietet die zwiefache Möglichkeit, nie Geschautes erstmals zu erleben oder längst Vertrautes mit neuen Augen sehen zu lernen. Kann man einem Interpreten größeres Lob spenden als von ihm sagen, er habe uns bekannte Werke in ganz neuem Lichte gezeigt? Dem Cembalisten eröffnet sich die einzigartige Gelegenheit, Schöpfungen von höchstem Range, wie den längst vertrauten Klavierwerken Joh. Seb. Bachs, ein neues und doch gleichzeitig ihr „ursprüngliches“ Gesicht zu geben. Ist es nicht, als nähme er die schlechten Stiche von unsern Wänden und hängte dafür die echten Gemälde auf?

Das künstlerische Niveau Europas begann um 1750 stetig zu sinken. Bachs Musik war schon den Söhnen „alte Perrücke“. Der Typus des Interpreten folgte dem allgemeinen Zug ins Vulgäre; welch ein Abstand liegt zwischen der gelassenen Haltung des Salonspielers von damals, der mit unbefangenem Lächeln, „als ob er gar nicht anderweit beschäftigt wäre“[1], den Hörer anblickt, und dem Keuchen, Schwit-

[1] Fr. Couperin, L'Art de toucher le Clavecin, Paris 1717; Neuausgabe von Anna Linde, Breitkopf & Härtel 1933. Die Übersetzung ins Deutsche weist wegen mangelnder musikwiss. Kenntnisse der Verfasserin sinnstörende Fehler auf.

zen, Mähneschütteln unserer bicepsgewaltigen Klavierathleten! „Der Schönheit Stimme redet leise"; fände sie nur recht viel aufgeweckte Ohren![2]

Das Cembalo ist ein aristokratisches Instrument; unmittelbar-primitive Umsetzung von Affekt in Muskelkraft, gemeinhin „Musikalität" genannt, fruchtet hier nicht; Affekt muß erst ins Geistige, Ornamental-Rhythmische verfeinert werden, um in Erscheinung treten zu können; nur mit Geist, Witz, Esprit ist dem Instrument beizukommen. Und doch: wie kein andres rührt es ans Blut; seine rhythmisch-motorische Kraft reißt hin bis zur Extase.

Von seiner Pflege hätten wir Deutsche also besonders viel zu erwarten, vorausgesetzt, daß ursprünglich begabte Cembalisten, nicht notgelandete Pianisten, ihm den Weg bereiteten. Vorliegende Schrift soll dazu ein bescheidener Beitrag sein. Es lag nicht in der Absicht des Verfassers, einen „Versuch über die wahre Art das Cembalo zu spielen" zu schreiben; er wäre schon froh, eine kleine „Versuchung" dazu geboten zu haben. Denn letzten Endes ist es „unumgänglich nöthig, daß derjenige, der auf diesem Instrumente etwas rechtschaffenes zu erlernen gedenket, einen guten Meister habe; und ich verlange denselben auch bey einem, der sich dieser meiner Anweisung bedienen will, noch ausdrücklich"[3].

Das Cembalo ist kein „Vorläufer"

Als Eugen d'Albert mit seinen peinlichen Bekenntnissen über Bachs noch unentwickeltes Seelenleben[4] vom Sockel fiel, lachte die ganze Musikwelt; und doch entspringt dem gleichen naiven Hochgefühl, daß wir es auch hierin herrlich weit gebracht hätten, die oft gehörte Meinung, das Cembalo sei der unvollkommene Vorläufer des Hammerklaviers. Soviel Worte, soviel Irrtümer! Die Entwicklung der besaiteten Klavierinstrumente — Cembalo, Clavichord, Hammerklavier — läuft volle zwei Jahrhunderte parallel. Das Pianoforte, das in den um 1710 fast gleichzeitig auftretenden Mechaniken der Cristofori, Schroeder und Marius bereits eine unwahrscheinliche Differenzierung zeigt, liegt in seinen Anfängen tatsächlich volle hundert Jahre weiter zurück; das erste nachweisbare, wirklich primitive Exemplar zeigt die Jahreszahl 1610.[5] Die Alleinherrschaft des Hammerklaviers beginnt aber erst um 1800.

[2] Damit soll nicht gesagt sein, daß die Alten musikalischen Lärm nicht gekannt hätten; siehe die amüsante Schilderung eines Monstre-Konzertes in Dresden 1615 bei Wanda Landowska, Musique ancienne, Paris 1906.

[3] Joh. Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752; Ausgabe von Schering, Leipzig 1926, S. 5. Quantz' Werk ist das umfassendste Zeitdokument für die gesamte Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Umso bedauerlicher ist die Verstümmelung, in der die Neuausgabe das Werk darbietet.

[4] „Bach kannte nicht die Skala der Leidenschaften, des Schmerzes, der Liebe und ahnte nicht die Möglichkeit sie in der Musik wiederzugeben..." Zitiert nach Wanda Landowska, Musique ancienne.

[5] Arnold Dolmetsch, The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries, London, Novello, S. 431. Dieses leider bisher nur in englischer und französischer Sprache erschienene Werk

Auf die „Vorläuferschaft“ hätte stilistisch wie bautechnisch das Clavichord begründeteren Anspruch.[6]
Schließlich kann das Cembalo nur der als unvollkommen bezeichnen, der nie seine geistvoll-komplizierte Mechanik geprüft, nie seine Klangmöglichkeiten an sich erlebt hat.

Phänomenologische Deutung

Was sagt uns schon die äußere Erscheinung eines typischen Cembalos? Offenbar ist sein schmächtiger Bau nicht auf athletische Kraftentfaltung eingerichtet; des Basses Grundgewalt ist ihm ebenfalls versagt. Die doppelmanualige Anlage[7] erinnert an die Orgel, der es tatsächlich nahesteht. Den Laien überrascht am meisten der Anblick der schwarzen Unter- und der weißen Obertasten; auch dieses galante Zugeständnis an die zarten Damenhände, die sich auf Schwarz reizvoller ausnehmen als auf Weiß, deutet an, daß hier nicht Kraft, sondern Anmut regiert. Die Tasten leisten dem Finger fast gar keinen Druckwiderstand; die vom Plektrum angerissene Saite gibt unvermittelt einen hellen, spitzen Ton, so scharf und präzis wie kein andres Instrument. Auf die Tonstärke hat der Finger ebenso wenig Einfluß wie auf die Klangfarbe. Beseelt kann man den Cembaloton keinesfalls nennen; er ist prompt, kühl, klar, farbig, perlend, voll Witz und Esprit. Beim Loslassen der Taste erzeugt die Berührung der zurückfallenden „Docke“ mit der schwingenden Saite ein leicht schnarrendes Geräusch[8], das aber kaum hörbar ist, wenn der Finger rasch aufgehoben wird. Übrigens erfordert bei kombinierten Registern auch der Anschlag rasche Fingerbewegung, um die Saiten genau gleichzeitig ansprechen zu lassen; kräftiger Anschlag dagegen erzeugt ein unangenehm holzendes Nebengeräusch. Die Saite schwingt, so lange der Finger die Taste niederhält; ein Pedal zum Durchhalten von Harmonieflächen gibt es nicht. Dagegen erinnert eine Vorrichtung, die mittels kleiner, an die Saitenenden gedrückter Filzpolster den Ton kurz und unmetallisch trocken gestaltet, das sogenannte Lautenregister, an einen Ahnherrn, dessen liebenswürdige Züge das Cembalo noch heute verrät.

Cembalo- und „Clavier“-Stil

Diese kurze Charakteristik enthält im Keime schon alles, was über Geist und Technik des Cembalospiels zu sagen ist. Es wird nicht mehr überraschen zu hören, daß der „Kielflügel“ in Deutschland keinen Eigenstil ausgeprägt hat. Es gibt im elisabetha-

ist vorläufig das einzige Kompendium. Vollständig ist es nicht; das Problem der Artikulation wird von Dolmetsch nicht klar erkannt, geschweige denn eingehend behandelt; im einzelnen sind nicht alle Ergebnisse stichhaltig. Dennoch ist das Buch die schlechthin unentbehrliche Grundlage für unser Studium.

[6] Zahlreiche Clavichorde wurden in Tafelklaviere umgebaut.

[7] Es gab auch sehr seltene Exemplare mit drei Manualen.

[8] Nur die von A. Dolmetsch gebauten Cembali vermeiden diesen kleinen Mißstand.

nischen England einen Virginalstil, in Frankreich eine sehr eigenartige Clavecinistenschule, die in Fr. Couperin gipfelt, in Italien den virtuosen Cembalostil eines Dom. Scarlatti; aber in Deutschland gab es nur einen „Clavier“-Stil, und „Clavier“ bedeutete Clavichord, Cembalo (oder Spinett), Pedal-Cembalo, Pedal-Clavichord[9], sogar Orgel (Bachs „Clavierübung“).[10] Die auffallende Bevorzugung des namentlich im 18. Jahrhundert nur noch in Deutschland gepflegten Clavichordes hat rassische und soziologische Gründe. Einmal liegt dem Deutschen, dem ewigen Romantiker, das „einsame, melancholische, unaussprechlich süße Instrument“[11] mit seinem sphärenhaft zarten, seelenvollen, bebenden Klange näher als das Brillantfeuerwerk des Cembalos; so empfand der deutsche Bürger, der für die musikalische Unterhaltung im stillen Kämmerlein, für sein verträumtes „Singen am Clavier“ ein billiges, handliches, technisch anspruchsloses und dabei höchst ausdrucksvolles Instrument brauchte; so entschied sich aber auch ein Johann Sebastian, der ihm gerade seine persönlichsten, intimsten Werke, wie die Inventionen und das „Wohltemperirte Clavier“, zugedacht hat. Für „starke Musiken“, d. h. für die Konzerte der Adels- und Hofgesellschaft, als führendes Baßinstrument in der Kammermusik, war natürlich das Cembalo umso mehr am Platze, als diese Musik ganz unter dem Einfluß Frankreichs und Italiens stand. Dort lag die Musikkultur fast ausschließlich in den Händen des Adels; dem festlichen Glanze repräsentativer Kammermusiken konnte aber nur das Cembalo genügen. So waren denn in den romanischen Ländern die führenden Cembalomeister fürstliche Kammermusiker; mit virtuoser Beherrschung des Instrumentes verbanden sie eine satztechnischer Gelehrsamkeit wie religiöser Vertiefung gleich abholde, leicht konversierende, „galante“ Schreibweise. Kleine, formal durchsichtige Gebilde beherrschten das Feld; das Rondeau wurde bei den Franzosen zum Klischee. Blieb die Ausdruckshaltung eines Scarlatti[12] trotz der 30 Jahre, die er an Fürstenhöfen verbrachte, bei aller Brillanz durchaus volksnahe, so formte sich unter den Händen der französischen Meister ein Nationalstil, der von der sublimen Lautenkunst eines Denis Gaultier ausgehend schließlich in der artistisch raffinierten, klanglich unerhört verfeinerten, ironisch-geistvollen Miniaturkunst eines François Couperin gipfelte.[13] Seine Schreibart ist so instrumentgerecht, daß sie eine Übertragung

---

[9] Jacques Handschin, Das Pedalklavier. Zeitschrift f. Musikwissenschaft 1935.

[10] Siehe Carl Bittner, J. S. Bachs „Clavier“, Deutsche Musikkultur Sept. 1936.

[11] Chr. Fr. Dan. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1784/5, herausg. 1806. Nach 1750 wird unter „Clavier“ das Clavichord schlechthin verstanden; Müthel schreibt Duette „für zwey Claviere, Flügel oder Fortepiano“ 1771.

[12] Siehe Alessandro Longo, Dom. Scarlatti 1913. Elfbändige Gesamtausgabe der Cembalostücke, von A. Longo, bei Ricordi; ausreichende Auswahl der besten Sonaten in den „Venticinque Sonate“, ebendort.

[13] Siehe André Tessier, Couperin, Paris 1926; sehr dürftige Monographie. Pièces de Clavecin, vier Bücher, herausgegeben von Brahms und Chrysander bei Augener, London. Vorbildliche, nahezu fehlerfreie Urtextausgabe. Vollständige Gesamtausgabe aller Werke im Verlag „Oiseau-Lyre“, Paris; alle Ansprüche erfüllende Luxusausgabe.

auf unser Klavier einfach nicht zuläßt, ohne alle Poesie einzubüßen; man kann ihn als den Chopin des Cembalos bezeichnen.

Standard-Cembalo

Folgerichtig verdichtet sich auf französischem Boden die Vielfalt der Instrumententypen zu einem Standard-Typ, dem von Couperin stillschweigend vorausgesetzten Doppelmanualcembalo in der Disposition I. 8' 4' II. 8' mit Schiebekoppel und Lautenzug. Hier sei ein Blick auf unsere modernen Cembali gestattet. Die an ihnen fast selbstverständlich gewordene 16'-Besaitung tritt an sehr vereinzelten Exemplaren des späteren 18. Jahrhunderts auf; ob Bach ein solches Instrument besessen hat, ist sehr fraglich. Der Typ war zweifellos mehr fürs Generalbaß- als für das Solospiel bestimmt; stilbildend ist er keinesfalls geworden. Das gleiche gilt von der Erfindung der Fußregister;[14] in England gab es offenbar schon im 17. Jahrhundert Cembali mit Pedalregistern, welche dieselben Möglichkeiten wie unsere Instrumente boten;[15] sie sind ebenso wie das frühe Hammerklavier ohne Folgen geblieben; offenbar stand also nicht „technisches Unvermögen",[16] sondern der Klangwille der Zeit einer solchen Entwicklung der Instrumententypen im Wege; es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich.

Spieltechnik

Mit diesen bautechnischen Erwägungen nähern wir uns spieltechnischen Problemen. Rasche, aber kraftlose Fingerbewegung ist, wie wir schon sahen, die Grundlage der Cembalotechnik. Es versteht sich von selber, daß gerade die vom Klavierspieler geforderte Beteiligung der Arm-, Schulter- und Rückenmuskulatur an den Spielbewegungen hier nicht nur überflüssig, sondern sogar schädlich wäre; nicht Tonfülle, sondern unerträgliche Nebengeräusche, sogar Beschädigungen des Instrumentes wären die Folge. Der Unterarm hat nur die Aufgabe, die Hand frei schwebend dorthin zu tragen, wo sie arbeiten soll; an den Anschlagsbewegungen nimmt er nicht teil. Diese erfolgen im allgemeinen aus den Fingerwurzelgelenken, bei Akkorden auch aus dem Handgelenk. Das Kraftminimum, das genügt, um ein Register oder eine Registerkombination mit Sicherheit ansprechen zu lassen, muß für jeden Fall sorgfältig ausprobiert werden; wer zur Überattacke neigt, wird gut tun, beim Studium ein leicht ansprechendes, am besten das Lauten-Register, zu bevorzugen; dieses Verfahren hat einen weiteren Vorteil: es verrät schonungslos rhythmische Unregelmäßigkeiten, wie ungleichmäßige Lauftechnik, unebenmäßige Verzierungen usw. Die einzelne Fingerbewegung soll beim Niederfall auf die Taste

[14] Siehe Ernest Closson, Pascal Taskin, Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft 1911, S. 234 ff.
[15] Thomas Mace, Music's Monument or a Remenbrancer of the best Practical Music, London 1676; zitiert in A. Dolmetsch, S. 424.
[16] Man denke an die zahllosen mechanischen Musikinstrumente, für die das Barock eine wahre Leidenschaft zeigt! Sogar das „Phonola", als Vorsatzinstrument vor Cembali, existierte bereits; siehe Engramelle, La Tonotechnie, Paris 1775.

wie beim Aufheben leicht, rasch, blitzartig geschehen; an der Bewegung des arbeitenden Fingers dürfen die andern keinesfalls reflektorisch teilnehmen; alle Finger, auch der vierte und der fünfte, müssen die Taste senkrecht und in ihrer Mitte treffen. Da diesen strengen Forderungen Pianisten- bezw. Organistenhände nicht immer genügen, werden im allgemeinen einige fingergymnastische Übungen am Platze sein; sie haben die doppelte Aufgabe, einesteils durch allmähliche Gelenkbänderdehnung mechanische Verbesserungen an der Hand zu erzielen, andrerseits durch Übung der richtigen Innervationen einwandfreie, krampf- und reflexlose Spielbewegungen herbeizuführen. Bei Couperin[17] und bei Rameau[18] stehen lehrreiche Bemerkungen zu dieser Frage; die Schilderung der Bachschen Spielweise in Forkels kleinem Werk[19] dagegen zeigt eine typische Clavichordtechnik, die sich nicht auf das Cembalo übertragen läßt.

Textkritik

Die Wiedergabe der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts stellt eine Fülle von höchst interessanten, bisher keineswegs restlos geklärten, letzten Endes wohl nie ganz zu lösenden Fragen. Selbst auf die Gefahr hin, daß es den Damen nicht lieblich im Ohre klingt, sei gesagt, daß es z. T. musikwissenschaftliche, also philologische, Probleme sind. Schon die Feststellung eines einwandfreien Textes bereitet oft große Schwierigkeiten; denn die Musik dieser Zeit ist meist handschriftlich überliefert; so wimmeln denn die Vorlagen von Schreibfehlern, eignen Zutaten, Bearbeitungen und Fälschungen. Es ist darum kein Wunder, wenn unsere modernen Neuausgaben alter Musik selten den Anforderungen entsprechen, die ein gewissenhafter Interpret stellen muß. Zu ungenauer Textrevision gesellt sich oft eine Fülle von Zutaten der Herausgeber, die als solche nicht gekennzeichnet sind; so wird dem Spieler unter den oft zahlreichen Wiedergabemöglichkeiten gar keine persönliche Wahl gelassen; der Bearbeiter diktiert. Ist er ein Ideologe wie Hugo Riemann, so ist seine Diktatur umso unerwünschter.[20]

Improvisatorische Zutaten, konventionelle Freiheiten

Aber nehmen wir einmal an, wir hätten einen allen Anforderungen entsprechenden Text vorliegen; seine stilgemäße Wiedergabe bleibt gleichwohl ein Problem. Die

[17] L'Art de toucher le Clavecin.

[18] Rameau, De la Méchanique des Doigts sur le Clavecin: „Die Bewegung der Finger erfolgt an ihrer Wurzel, d. h. in dem Gelenk, das sie an die Hand bindet, und niemals anderswo ... Die größere Bewegung darf nur erfolgen, wenn eine kleinere nicht genügt ... man hüte sich vor überflüssigen Bewegungen. Jeder Finger soll seine eigne und von jedem andern Finger unabhängige Bewegung haben ... Die Finger sollen auf die Tasten fallen, nicht sie schlagen ..."

[19] Joh. Nikolaus Forkel, Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802, Neuausgabe von Müller-Blattau im Bärenreiter-Verlag 1932, S. 29ff.

[20] Musterhafte Neuausgabe Bachscher Werke bei Peters, herausgegeben von Kurt Soldan; bisher sind die Inventionen, die Englischen Suiten sowie die Clavierübung erschienen.

Meister des Barock dachten nicht daran, ihre Musik mit der peinlichen Genauigkeit eines Reger aufzuzeichnen. Oft genug geben sie nur eine Skizze und überlassen es dem selbstverständlich intelligenten, satztechnisch geschulten, die konventionelle Formelsprache der Zeit beherrschenden Spieler, daraus ein fertiges Stück zu formen. Am weitesten gingen hierin die Erfinder der Commedia dell'Arte, die Stegreifimprovisatoren par excellence, die Italiener. Nicht allein der Opernsänger oder der Instrumentalsolist, sogar der Triospieler ließ „Blumen sprechen", d. h. er schmückte seinen Part mit ausdrucksvollen Fiorituren; welch ein Paradefeld für geniale Inspiration wie für lächerliche Primadonnen-Eitelkeit! Quantz gibt dafür ein interessantes Beispiel, dessen Anfangstakte hier folgen:[21]

Adagio in italienischem Stil.

Notierung

Ausführung

Generalbaß

usw.

Anders lagen die Verhältnisse bei den Franzosen. Diese zur Systematik neigende Nation zog es vor, die Verzierungen weitgehend zu klassifizieren und in Zeichen festzulegen. Ihre Texte machen den trügerischen Eindruck, als seien sie viel reicher verziert als die italienischen. In Wirklichkeit ist die Anwendung der „willkürlichen Verzierung", d. h. der freien Improvisation, auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Dafür bildeten die Franzosen eine Reihe von rhythmischen Spieleigenheiten aus, die das Notenbild an sich nicht verrät, eine genaue Parallele zu der lautlichen Ver-

[21] Versuch einer Anweisung ..., Anhang A.

schiebung der französischen Sprache gegenüber dem Schriftbilde. Sehr treffend bemerkt dazu Couperin: „Meiner Ansicht nach liegen in unsrer Art die Musik niederzuschreiben Fehler, die unsrer Sprachniederschrift entsprechen. Wir notieren nämlich abweichend von unsrer wirklichen Spielart ...“[22] Man kann für diese Behauptung kaum ein drastischeres Beispiel anführen, als eine Romanze von Claude Balbastre, vom Komponisten selbst mit größter Genauigkeit auf eine mechanische Orgel gespielt:[23]

Notierung

Ausführung

non Legato

usw.

Die Deutschen saßen hier, wie schon angedeutet, „zwischen zwei Stilen“; sie erstrebten eine Verschmelzung der französischen und der italienischen Geschmacksrichtung in einem „Vermischten Gusto“; meist zogen sie es vor, in verständnisvoller Rücksicht auf ihre Landsleute freie Verzierungen in genauen Notenwerten auszuschreiben, wie das Bach im Mittelsatz des Italienischen Konzertes tat. Übrigens stellen die Meister der Zeit ihre Verzierungszeichen und deren Bedeutung oft in säuberlichen Tabellen geordnet ihren Stücken voraus.

[22] L'Art de toucher ...

[23] Dom Bédos de Celles, L'Art du Facteur d'Orgues, Paris 1776, 4. Band, Kapitel 4, Abschnitt 2, „De la Tonotechnie“. Dieses Buch, eine Anweisung zur Übertragung von Musikstücken auf mechanische Spielwerke, hat bisher nicht die verdiente Aufmerksamkeit gefunden; es ist die einzige Quelle, die mit mathematischer Genauigkeit und in eindeutig klar definierter Darstellung über Artikulation, Rhythmik und Ornamentik der zeitgenössischen französischen Musik unterrichtet.

Die Ausführung der oft schwierigen Zierfiguren setzt so viel Geschmack und Erfahrung voraus, daß sogar unsere Klavierlehrer meist in peinliche Verlegenheit geraten; auch die Herausgeber alter Musik haben hier reiche Gelegenheit zu Verwünschungen. Man liest bei ihnen oft — wenn auch nur zwischen den Zeilen —, die beste Ausführung der Verzierungen sei ihre Nichtausführung. Vom Klaviersessel aus gesehen, läßt sich dagegen nicht viel einwenden; Pianisten sind keine Puritaner. Aber sie halten dem Cembalisten sogar entgegen, auf seiner ton- und gefühlsarmen „Nähmaschine" bliebe ohne diese „Schnörkel" überhaupt keine Musik mehr übrig. Darüber dachten die Alten anders. In ihren Augen sind die Verzierungen kein cembalistisches Armutszeugnis; auch die Streicher, Bläser, Sänger überboten einander in Ornamenten, Variationen, „Doubles". Die Ornamentik war wesentlicher Bestandteil des Ausdrucks, gern wahrgenommenes Recht der freischaffenden Künstlerpersönlichkeit. Aber wir wollen nicht weiter rudimentär gewordene Organe reizen; wir haben allen Grund, ein Kapitel, das A. Dolmetsch auf 250 Seiten nicht zu erschöpfen vermochte, schnell zu verlassen.

Artikulation

Ein ebenso schwieriges, bisher kaum wahrgenommenes Problem ist die Artikulation der Barockmusik. Artikulation ist nicht dasselbe wie Phrasierung. Während diese nach Art der Sprachinterpunktion sich mit der Zusammenfassung kleinster Gebilde zu einem größeren Ganzen befaßt, bedeutet Artikulation die „Aussprache" eben dieser kleinsten Teile; legato, tenuto, staccato, portato sind ihre Begriffe .Ganz allgemein läßt sich sagen, daß im Gegensatze zu der Musik nach Beethoven die des 18. Jahrhunderts einschließlich Haydn und Mozart auf dem Nonlegato beruht.[24] Eine Ausnahme bilden auf gebrochenen Harmoniefolgen aufgebaute Stücke, wie etwa das erste C-dur-Präludium des „Wohlt. Claviers", oder weitgehend harmonisch orientierte Sätze in der Art der »Baricades mistérieuses« von Couperin; solche Stücke verlangen ein absolutes Tenutissimo, d. h. ein Durchhalten aller Akkordtöne. Dasselbe gilt von zahlreichen Begleitfiguren, die auf Harmoniebrechungen beruhen.[25] Abgesehen davon ist sogar in langsamen Sätzen das Legato selten und kurz vorübergehend.[26] Natürlich werden innerhalb des Nonlegato sehr charakteristische Unterschiede gemacht: in lebhafteren Sätzen werden die Noten kürzer angestoßen, also längere „Artikulationspausen" gemacht als in getragenen. Die charak-

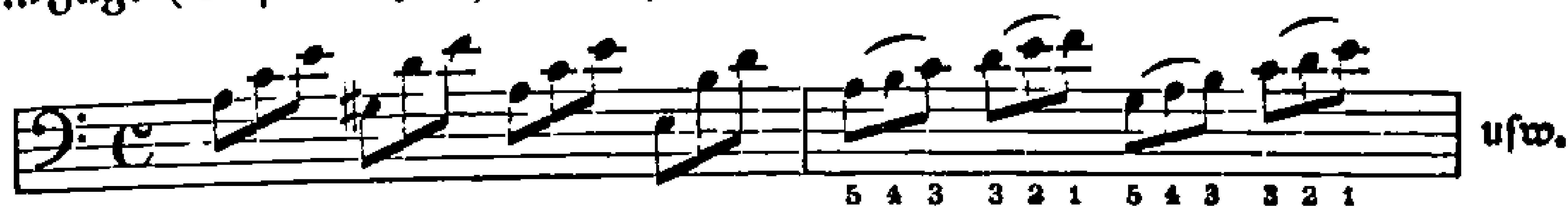
[24] Otto Jahn notiert am 15. Sept. 1852 nach einem persönlichen Besuch bei Czerny: „Beethoven erzählte Czerny, daß er Mozart habe spielen hören; er habe ein feines, abgehacktes Spiel gehabt, kein Ligato, in dem Beethoven zuerst bewunderungswürdig war, der das Pianoforte wie eine Orgel behandelte".

[25] Man vergleiche die Begleitung der ersten Takte des Rondeaus in Anna Magdalenas Notenbüchlein (S. 46 der Callwey-Ausgabe) mit den entsprechenden Takten des Couperinschen Originals „Les Bergeries"!

[26] Siehe die Fingersätze Ph. E. Bachs zu den langsamen Sätzen seiner „Probestücke" (Neu erschienen bei Schott, Mainz).

tervollsten Bildungen kann man an Bachs Fugenthemen studieren. Rasch bewegte Themen in gleichen Notenwerten bevorzugen das Nonlegato:

a-moll-Fuge (Tripelkonzert, 3. Satz)



Strenges Legato tritt fast nur bei Sekundfortschritten, immer bei Leittonfortführungen auf:

g-moll-Fuge W. Cl. I.



Das Staccato findet sich dagegen in der Regel bei Intervallsprüngen, wenn der Notenwert das zuläßt:

Cis-dur-Fuge W. Cl. I.



Herausspringende Noten bei sonst aus Sekundfortschritten bestehenden Gebilden sind immer staccato:

Es-dur-Fuge W. Cl. I.



Besonders scharf werden die Noten vor Schwerpunkten, namentlich vor Synkopen, abgestoßen:

G-dur-Fuge W. Cl. I.



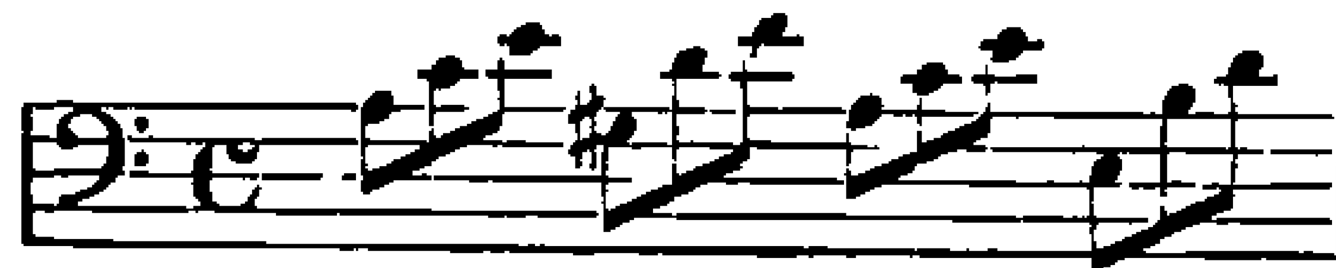
Die gleichzeitige, unabhängige Durchartikulation mehrerer Stimmen in der Fuge und der Invention stellt außerordentliche Anforderungen; sie ist auf dem Klavier kaum ausführbar; der Pianist hilft sich deshalb durch unkünstlerische Hervorhebung der Themeneinsätze. Bernhard Shaw hatte nicht ganz unrecht, als er das Klavier ein „kontrapunktmordendes Instrument" nannte.[27] Hier liegen die stärksten Ausdrucksmöglichkeiten des Cembalos; kein andres Instrument kommt ihm darin gleich;

[27] In einem Billet an Busoni, im Besitze von James Kwast.

freilich auch seine größten Schwierigkeiten, weil das Ohr dafür sich erst durch intensive Übung entwickelt.[28]

Fingersatz

Mit der Artikulation steht, wie uns die alten Theoretiker zeigen, die Fingersetzung in organischem Zusammenhang. Die geringe Beteiligung des Daumens wird nun nicht mehr wundern; es gab damals eben keine ausgedehnten Legatobindungen. Als jammervolles Zeichen „technischen Unvermögens“ (siehe oben!) wird immer wieder die Tatsache verzeichnet, daß die Alten bei Tonleitern einen Finger über den andern setzten, ein Verfahren, das uns akrobatisch dünkt. Im Legato allerdings: aber wer sagt denn, daß die Alten ihre Tonleitern — so wie wir — unartikuliert gespielt hätten?[29] Das Abgleiten der Finger von der Ober- auf die Untertaste, auf dem Clavichord unmöglich, auf dem Klavier bedenklich, ist auf dem Cembalo recht am Platze; Bach soll von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch gemacht haben. Figuren, die in unserm (Legato-)Fingersatz höchst unbequem liegen, werden mitunter in ihrer ursprünglichen Artikulation spielend leicht; z. B. Bach, Fuge a-moll (Tripelkonzert, 3. Satz)



Trotzdem wird man die alten Fingersätze, die teilweise historisch bedingt sind,[30] nicht immer sklavisch nachahmen; man kann indes von ihrem Studium viel lernen.

Registrierung

Wenn Ohren und Finger versagen, sind meistens die Füße umso behender. Die komfortablen Pedalregister unseres Cembalos verführen leicht zu geschmacklosen Übertreibungen seiner koloristischen Möglichkeiten. Während die Barockmeister auf ihren Doppelmanual-Instrumenten zwei Stärkegrade bezw. Klangfarben gegeneinander setzen, nicht aber während des Spiels umregistrieren konnten, lassen manche unsrer Zeitgenossen es sich ungern nehmen, in jedem Satze alle Farbeneffekte ihres Instrumentes vorzuführen. Es soll sogar Cembalo-Lehrer geben, die ihre Schüler in Gymnastikschuhen zur Stunde kommen lassen, damit sie mit den Pedalen flinker schalten lernen. Die empfindungsgeborene Architektur des Barock, auf deren klare Herausarbeitung alles ankommt, wird durch diese Pseudo-Dynamik schon innerhalb des Satzes unkenntlich gemacht; aber auch die Großarchitektur zyklischer Werke ver-

[28] Siehe H. Keller, Über die musikalische Artikulation, insbesondere bei Bach, Bärenreiter-Verlag.
[29] Auf ihr Nonlegatospiel verweist übrigens auch das gebundene Clavichord, das abwärtsgehende gebundene Tonleitern nicht zuläßt!
[30] Siehe Hans Hickmann, Das Portativ, Bärenreiter-Verlag.

schwindet völlig infolge zwangläufig gleichartiger Behandlung der einzelnen Sätze; der Spieler erreicht also letzten Endes genau das Gegenteil des Gewollten. Andrerseits ist es fraglich, ob die außerordentliche Schlichtheit der Alten unserm koloristisch übersättigten Ohr noch genügt. Es dürfte sich auch hier empfehlen, das eine zu tun und das andre nicht zu lassen: von den reicheren Möglichkeiten der Pedalregister Gebrauch zu machen und gerade dadurch die Architektur des Stückes plastisch herauszuarbeiten. Als Beispiel diene der erste Satz des Italienischen Konzertes; bezeichnet man in dieser Concerto grosso-Form das orchestral gedachte Ritornell in seiner ursprünglichen Gestalt



mit R, die abgeleitete Ritornellform



mit r, die „solistischen" Zwischenteile (Episoden) mit E, so ergibt sich folgender Aufriß:

	R	E	r	E	R	E	r	E	R
Takte:	1—30	—52	—90	—103	—129	—138	—146	—163	—192
Bachs Dynamik:	f	f p	f	f p	(f)	p	f	f p	f [31]
Register-Vorschlag:	v. W.	88 8	488	88 8	488	88 8	488	88 8	v. W.

Erklärung: Die Manuale sind gekoppelt; auf jedem ist ein 8'-Register fest eingestellt; das 16'-Register des untern und das 4'-Register des obern Manuals können — durch Pedale — jeweils eingeschaltet werden. „V. W." bedeutet „volles Werk"; 88: beide 8'-Register gekoppelt, also auf dem Untermanual gespielt; 488: 4'-, oberes und unteres 8'-Register zusammen, also ebenfalls auf dem Untermanual gespielt. Dieser Registervorschlag bietet vier Klangfarben gegenüber den Bach zur Verfügung stehenden zwei; dennoch ist die Form des Satzes nicht gestört, vielmehr eindrucksvoll herausgehoben.

[31] Das im Mittelpunkt des Satzes stehende Ritornell R dürfte forte zu nehmen sein.
Noch nicht genannt: C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1759; Neuausgabe von Niemann, Leipzig 1925. Im Gegensatze zu dem ironisch-aphoristischen Büchlein Couperins, das eigentlich eine Spielanweisung für seine Stücke sein will, bietet Bach eine breit angelegte, systematische „Clavier"-Schule; „Clavier" ist hier: Clavichord, Cembalo, Hammerflügel. Unentbehrliches Quellenwerk!
Ferner: E. Borrel, Contribution à l'Interprétation de la Musique française au 18e Siècle, Paris 1916, Edition de la „Schola". Hervorragende Studie mit reichen Quellenbelegen.

Der letzte Satz läßt sich ähnlich registrieren. Für den Mittelteil empfiehlt sich, der Kontrastwirkung wegen, die Beschränkung auf die beiden 8'-Register; während die Begleitung durchweg im leiseren 8'-Register ausgeführt wird, kann die Oberstimme anfangs im stärkeren 8', ab Takt 12 in 88, ab Takt 28 wieder in 8', die letzten fünf Takte sogar im leisen 8' gespielt werden.

Die Lautenzüge gehören unstreitig zu den reizvollsten Klangfarben des Cembalos, gleichviel ob allein oder als „gezupfte" Begleitung zu klingender Oberstimme verwandt. Ihr Charakter ist durchaus heiter und galant; in „gearbeiteter" Musik — so bezeichnete das 18. Jahrhundert den Gegensatz zu galanter —, etwa im Italienischen Konzert, sind sie fehl am Ort.

Heikle Aufgaben können beim Zusammenspiel zweier Cembali erwachsen. Auch hier wird natürlich die Satzform maßgebend sein; die einzelnen Sätze zyklischer Werke werden ebenfalls gegeneinander in Helligkeit und Stärke kontrastieren müssen; gleichzeitig muß aber darauf geachtet werden, daß die Instrumente untereinander in der Farbe abgehoben sind, da sonst der Klang beider so zusammenschmilzt, daß der Reiz des Konzertierens verloren geht.

Wesentlich einfacher ist das Registrieren beim Zusammenspiel mit andern Instrumenten. Handelt es sich um eine bloße Generalbaßbegleitung unter Mitwirkung eines Baßinstrumentes (Cello, Gambe, Kontrabaß, Fagott), wobei dem Cembalo also die Dirigentenrolle zufällt, so bemesse man seine Tonstärke so gering, daß wohl die Mitspieler es deutlich hören, nicht aber das Publikum; farbige Differenzierung ist völlig unangebracht; man registriere so diskret wie möglich. Geht kein Baßinstrument mit, so verstärke man die Baßnoten der linken Hand gegenüber der Rechten, am besten durch den 16', dessen tragender Klang in kleinem Raume und bei nicht zu starker Besetzung der Melodieinstrumente einen Streicher vollkommen ersetzen kann.

Anders, wenn das Cembalo, wie in Bachs Flöten-, Violin- und Gamben-Sonaten, als gleichberechtigter Partner auftritt; dann wird man sich nur bei (bezifferten) Generalbaßstellen die gleiche Beschränkung auferlegen, sonst aber in der Registerwahl mehr Freiheit gestatten.

Ähnlich verfahre man im Cembalokonzert. Es genügt, wenn der konzertante Solopart hell klingend hervortritt; die Farbigkeit ist hier schon durch die Besetzung gewährleistet; Begleitfiguren müssen gedeckter, Generalbaßstellen besonders diskret registriert werden. Die Mittelsätze erhalten auch hier stillere Farben.

Pedanten und Scharlatane

Unser flüchtiger Rundgang durch die Probleme des Cembalospiels ist am Ende. Trotz häufiger Berufung auf die Autorität der Alten wird der Leser hoffentlich nicht den Eindruck gewonnen haben, daß wir die genaue Wiederherstellung der alten Spielweise, so unerläßlich sie als Grundlage der Wiedergabe ist, als der Weisheit

letzten Schluß, von Bach bespielte Grammophonplatten als unfehlbare Richtschnur anpreisen wollten. Es gibt Pedanten, die glauben schon durch buchstabengetreue Wiedergabe ihres „Urtextes“, bei völligem Verzicht auf die ausdrücklich von ihnen geforderte persönliche Ausgestaltung, die barocke Atmosphäre herbeizwingen zu können; statt blühender Gärten bescheren sie uns kahle Lattenzäune.
Auf der andern Seite wird als probates Mittel zur Erzielung barocker Atmosphäre Kerzenschimmer empfohlen. Es soll sogar eine Spielvereinigung geben, deren wirkungsvollstes Instrument in einem zerlegbaren Armleuchter besteht, der auf Reisen im Koffer mitgeführt wird. Dieses Verfahren ist in der Tat außerordentlich barock; man lese Marcellos „Teatro alla moda“!
Pedanterie und Scharlatanerie sind die Gefahren, die der Wiedergabe alter Musik so lange drohen werden, bis ein der Klaviertradition entsprechender sicherer Kurs erreicht ist; er kann nur aus kluger Übersetzung des alten Klangbildes in die Sprache unsrer Zeit hervorgehen. Denn jede gute Wiedergabe ist Übersetzung, Bearbeitung; das gilt auch für das Cembalo als im wesentlichen modernes Instrument. Letzten Endes ist künstlerische Atmosphäre magisches Geheimnis; und Magie ist Gnade, nicht Lehrfach.

ÜBER DIE BEDEUTUNG TECHNISCHER FORSCHUNG UND DIE ZUSAMMENARBEIT VON MUSIKERN UND TECHNIKERN FÜR DIE ZUKUNFT UNSERER MUSIKKULTUR

VON FRIEDRICH TRAUTWEIN

Es erscheint angezeigt, auf die Stellung der Technik und der technisch-wissenschaftlichen Forschung zur Musikkultur grundsätzlich einzugehen. Die bisher aus diesem Gebiet behandelten Gegenstände, z. B. der Aufsatz in Heft 1, 1937 über musikalische Probleme bei Feiern unter freiem Himmel ließen solche Zusammenhänge bereits erkennen. Es wird aber in der Folge bisweilen notwendig werden, in gewissem Umfange technische Einzelprobleme an den Musiker heranzubringen, deren Wichtigkeit für die Musikkultur nicht auf den ersten Blick hervorsticht, die vielmehr getragen ist von der allgemeinen Bedeutung der Technik für unsere musikalische Zukunft.
Die Antike kannte keinen Unterschied zwischen Kunst und Technik. τέχνη bedeutete das, was wir heute unter Kunst und was wir unter Technik verstehen. Der Gott Hephaistos war der Beschützer der Künstler und der Handwerker. Wenn eine fortschreitende Kultur die Arbeitsteilung zwischen Kunst und Technik im heutigen Sinne brachte, so war und ist es ohne Zweifel sehr bedauerlich und entwicklungshemmend, wenn diese Trennung zu Absonderung oder gar Gegensätzlichkeit geführt hat. Diese Feststellung gilt in besonders hohem Maße für die Instrumentalmusik. Die Vokal-

musik, die sich keiner oder keiner wesentlichen technischen Mittel bedient, mag aus diesen Betrachtungen ausgeschlossen bleiben. Die Instrumentalmusik ist wesentlich bedingt durch die technische Qualität der Musikinstrumente, eine Selbstverständlichkeit, welche aber leider ausgesprochen werden muß, ebenso wie die Feststellung, daß dadurch nicht die gleich hohe Wichtigkeit der künstlerischen Leistung des Instrumentalmusikers eingeschränkt werden soll.

Eine Betrachtung über die technische Qualität der Musikinstrumente muß man in zwei Richtungen aufteilen: Die eine behandelt den gegenwärtigen Stand, die andere die Entwicklung der Musikinstrumententechnik. Über die Notwendigkeit von Höchstleistungen auf dem Gebiete des gegenwärtigen Musikinstrumentenbaues bestehen keinerlei Meinungsverschiedenheiten. Auch die wissenschaftliche Forschung wird eingesetzt, um solche Höchstleistungen zu erzielen, beispielsweise um den Geigenbau dem Klangideal alter italienischer Meistergeigen nahezubringen, und sowohl Techniker wie Künstler sind sich durchaus in dem Wunsche und der Forderung einig, daß solche Untersuchungen durchgeführt werden.

Ein wesentlich anderes Bild bietet aber heute die Entwicklung der Musikinstrumententechnik. Das Studium der historischen Seite dieser Entwicklung stellt — mit Recht — einen bedeutenden und geachteten Zweig der Musikforschung dar. Diese Forschung schließt mit dem Hammerklavier, also etwa mit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts ab, weil damit auch die Entwicklung der Musikinstrumententechnik zum Stillstand gekommen ist. Wenn man die bewegte Entwicklung der Musikinstrumententechnik in den davor liegenden Jahrhunderten betrachtet, so ist diese Stagnation umso verwunderlicher, als sie in eine Zeit fällt, in welcher auf allen anderen Gebieten der Technik die Entwicklung lawinenartig zu bewunderungswürdigen Erfolgen vorangetragen worden ist. Die wenigen Fortschritte, z. B. die Entwicklung der Doppelpedalharfe, welche in das vorige Jahrhundert fallen, sind im einzelnen wohl beachtlich, können aber an der Feststellung, daß die Entwicklungstendenz und das Entwicklungstempo in der Musikinstrumententechnik erstarrt sind, nichts ändern.

Ähnliche Gedanken hat auch ein französischer Pionier der Elektromusik, Maurice Martenot, anläßlich seiner wohlgelungenen elektromusikalischen Konzerte auf der Weltausstellung 1937 ausgesprochen. Er schreibt in dem Programm dieser Konzerte, welches u. a. Kompositionen von Debussy, Sauvageot u. a. für ein Orchester von 8 elektrischen Instrumenten enthielt, folgendes: (in deutscher Übersetzung)

> „Die Elektrizität, welche unser Jahrhundert revolutioniert hat, hatte bisher den Musikern nichts zu geben vermocht. Ihre Instrumente waren die gleichen geblieben wie im Zeitalter des Kerzenlichts und der Postkutsche . . .“

Man führt zugunsten dieser Erstarrung bekanntlich das Bedürfnis nach Normalisierung und Standardisierung an und bezeichnet es als das Verdienst Carl Maria von Webers, daß er die heute noch gültige Zusammensetzung des Orchesters geschaffen hat. Andererseits weiß man aber auch, daß nach ihm z. B. Richard Wagner und Anton Bruckner neue Musikinstrumente gefordert haben, um Klangwirkungen zu erzielen, die sie in ihrer musikalischen Intuition erfühlt hatten, die aber instrumental nicht realisierbar waren. Man kennt ja die technischen Schwierigkeiten, welche

der Verwirklichung solcher Instrumentalwünsche entgegenstanden. Die Baßtuben z. B. sind schwer spielbare und unhandliche Instrumente mit einem beschränkten musikalischen Aktionsradius.

Man könnte auf Grund solcher Betrachtungen die Erschöpfung der technischen Möglichkeiten für den Entwicklungsstillstand in der Musikinstrumententechnik verantwortlich machen. Dies ist auch bis zu einem gewissen Grade richtig und war etwa bis zur Jahrhundertwende von ausschlaggebender Bedeutung. Man muß sich aber wundern, daß die Musikinstrumententechnik nicht sofort in eine blühende Neuentwicklung eingetreten ist, als neue technische Möglichkeiten nicht nur von technischen Spezialisten erkannt, sondern auch deutlich und nachdrücklich vor aller Öffentlichkeit dargelegt worden sind. Man muß sich darüber umsomehr wundern, als in jener Zeit die Instrumentationskunst besonders durch Richard Strauß zu immer vollerer Blüte gebracht wurde, sodaß man hätte erwarten sollen, daß neue Instrumentationsmöglichkeiten mit Begeisterung aufgegriffen würden. Noch verwunderlicher ist es, daß nicht einmal die auf stärkere Effekte eingestellte Gebrauchsmusik, insbesondere die bereits mit der Technik verknüpfte Filmkunst von den elektrischen Musikinstrumenten Notiz nahm.

Ob der hundertjährige Dornröschenschlaf der Instrumententechnik auch den Musiker angesteckt hat, sodaß er einen wachen Zustand nicht kennt und auszuwerten versteht, oder an ein Erwachen nicht glaubt, oder ob sonstige Gründe psychologischer Art vorliegen, ist schwer zu untersuchen. In vielen Fällen wurden die elektromusikalischen Bestrebungen nicht nur durch Interesselosigkeit, sondern durch offenen, teilweise erbitterten Kampf behindert. Als Beispiel hierfür sei angeführt, daß im Jahre 1932 bei der Aufführung einer Bruckner-Symphonie in der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin beabsichtigt war, die Baßtuba durch ein Trautonium zu verstärken, (nicht etwa zu ersetzen!), nachdem der Dirigent — Walther Gmeindl — die Überzeugung gewonnen hatte, daß durch diese Maßnahme dem Willen Bruckners hervorragend entsprochen werden könne. Der Musikerverband erhob aber gegen die Aufführung Einspruch und drohte ultimativ den zur allgemeinen Verstärkung des Hochschulorchesters verpflichteten Musikern die Mitwirkung im Wege der Gewerkschaftsdisziplin zu verbieten, wenn geduldet würde, daß der Berufsmusiker durch eine Maschine ersetzt werde. Es erübrigt sich hier auf alle Gegenargumente einzugehen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß infolge Einführung elektrischer Musikinstrumente kein Musiker durch eine Maschine ersetzt wird, sondern daß die Problemstellung der elektrischen Musikinstrumente ja gerade die ist, dem lebendigen Künstler vollkommene Instrumente in die Hand zu geben, vollkommenere als es mit bisherigen technischen Mitteln möglich war. Außer der überwiegend großen Gleichgültigkeit und den zahlreichen Anfeindungen ist den elektromusikalischen Bestrebungen aus den Kreisen der Musiker aber auch manche herzliche Interessenahme entgegengebracht worden. Es ist eine Dankespflicht, welche die Träger dieser Bestrebungen gern und von Herzen denjenigen Musikern abstatten, die in weit-

blickender Weise die Bedeutung der Elektromusik erkannt und sie gefördert haben. Dieser Dank gilt insbesondere dem Herrn Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe.

Es waren wohl in der Hauptsache wirtschaftliche Gründe, welche eine Befruchtung der Kunst durch die Technik, insbesondere die Einführung der elektrischen Musikinstrumente in die Praxis gehemmt haben. In dem Zeitalter der Industrialisierung war der Maßstab für alle Dinge die wirtschaftliche Rentabilität, die beliebteste Industrieform daher die Massenfabrikation. Man kann feststellen, daß die Musikinstrumententechnik an dieser Industrialisierung kaum teilgenommen hat, nur der von der Kunstmusik weniger beachteten Instrumente, wie Mundharmonika und Ziehharmonika, hat sich die Massenfabrikation bemächtigt. Bei der Herstellung aller anderen Musikinstrumente überwiegt der handwerkliche Charakter. Die durch die neuen physikalischen Erkenntnisse sich bietenden gewaltigen Möglichkeiten für die Entwicklung des Musikinstrumentenbaues werden von dem Handwerk deshalb nicht aufgegriffen, weil diesem die technischen Grundlagen hierfür fehlen. Die Firmengruppe Siemens & Halske — AEG — Telefunken hat die Entwicklung des Neo-Bechsteinflügels und des Trautoniums durchgeführt und die Fabrikation in Angriff genommen, die Klavierfabrik Förster übernahm in ähnlicher Weise die Herstellung des Vierling'schen Elektrochords. Die technische Forschung auf diesem Gebiet ist dadurch ein gutes Stück vorwärtsgekommen. Die geringen bis jetzt erzielten Umsätze beweisen aber, daß auch diese neuen Instrumente vorläufig noch außerhalb des Rahmens einer industriemäßigen Serienfabrikation bleiben.

Es ist bezeichnend für die Mentalität des Zeitalters der Industrie, daß die in der Technik und Wirtschaft arbeitenden Erfinder in erster Linie den Rundfunk, den Tonfilm und die Schallplatte schufen, als ihnen die Physik neue Wege aufzeigte. Gerade diese Anwendungsgebiete der Elektroakustik sind es, welche eine Massenproduktion und somit eine hohe kapitalistische Rentabilität ermöglichen, sie dienen dem Kapital, einer wirtschaftlichen Macht im alten liberalistischen Sinne. Niemand dachte daran, daß die Kultur, die Kunst an sich allein schon wert und würdig sei, aus neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen Vorteile zu ziehen. Die wenigen Pioniere der Elektromusik fanden keine Resonanz für ihre Ideen, sie werden zumeist, leider auch heute noch, als Phantasten betrachtet, „da ja mit solchen Dingen kein Geld zu verdienen ist". Vielleicht hätte die Elektroakustik eine ganz andere Entwicklung genommen, wenn ihre wissenschaftlichen Grundlagen in einer anderen Epoche entdeckt worden wären. In einem höfischen Zeitalter z. B., als der Maßstab nicht das Kapital, sondern die Gunst des Monarchen war, hätten sich die Erfinder vielleicht eine andere Problemstellung gewählt, aus dem Bestreben heraus, einen kunstsinnigen Fürsten durch neue Formen der Kunst zu erfreuen.

Im Zeitalter des Nationalsozialismus wird die Entwicklung der Kultur weder von einer Fürstengunst noch von der Wirtschaft oder der Macht des Kapitals diktiert, die Wirtschaft ist nicht Herrscherin, sondern Dienerin der Kultur. Der Führer hat

den deutschen Künstler dazu berufen, um alle seine Kräfte und seinen ganzen Fanatismus für diese nationalsozialistische Kulturentwicklung einzusetzen. Dies bedeutet für den Musiker, daß für die Fortentwicklung der Musikkultur die Initiative bei ihm und nur bei ihm liegt. Bei aller Pflege und Würdigung unserer großen Kunsttradition müssen wir bedenken, daß der Nationalsozialismus in erster Linie schöpferisch ist, daß er daher auch von dem Künstler die schöpferische Tat, den kühnen Vorstoß in Neuland gebieterisch verlangt. Sicherlich ist der Einsatz neuer technischer Mittel in der Kunst kein Allheilmittel, um aus einer kulturellen Stagnation in einen blühenden Fortschritt zu gelangen, die Technik ist aber ein sehr wertvoller Bestandteil im Rahmen dieser Entwicklung, auf welchen der schöpferische Künstler unter keinen Umständen verzichten darf. Da die Initiative nur bei dem schöpferischen Künstler liegen kann, darf dieser auch nicht darauf warten, bis ihm „die Wirtschaft“ oder „die Industrie“ neue Werkzeuge und Hilfsmittel der Kunst liefert, denn dies würde bedeuten, daß er das Primat der Wirtschaft über die Kultur anerkennt. Gerade dagegen muß sich der Künstler mit allem Fanatismus sträuben. Er muß also die Befruchtung der Kunst durch die Technik selbst schöpferisch herbeiführen. Hierzu muß er die technischen Grundlagen kennen. Es ist aber nicht notwendig, daß er aktiver Ingenieur wird, denn es gibt ja technische Forscher, die bereit und in der Lage sind, solche Probleme in treuer Kameradschaft mit dem Künstler zu lösen, jedoch die treibende Kraft muß der Künstler sein. Gerade der Künstler muß dabei jene Beharrlichkeit und Zähigkeit einsetzen, die allein Schwierigkeiten überwindet und den Erfolg herbeiführt.

Zwischen die Initiative des Künstlers und die Detailarbeit des Konstrukteurs wird es nützlich, ja notwendig sein, noch jenen Musikforscher einzuschalten, welcher systematisch die Einsatzmöglichkeiten der neuen Instrumentalklänge in die Musik untersucht und kritisch erfaßt. So wie Helmholtz, Stumpf, Erwin Meyer und andere Forscher die physikalische Natur der Sprachlaute und der Klänge von althergebrachten Musikinstrumenten untersucht, dadurch zwar mehr die Physik als die Musik bereichert haben, scheint es heute Sache der naturwissenschaftlichen Seite der Musikforschung zu sein, diejenigen Grundlagen zu erforschen, welche das Material für jene gewaltige Musik des nationalsozialistischen Zeitalters liefern, die wir alle mit heißem Herzen ersehnen. Eine solche vorwärts blickende Musikwissenschaft fordert heute ihren Platz neben der historischen Schule.

Wenn in den vorstehenden Darlegungen die elektrischen Musikinstrumente in den Brennpunkt des Interesses gestellt wurden, so sollte damit nicht dargetan sein, daß sich der Nutzen der Technik für die Kunst in diesem Sondergebiet erschöpfe. Die Entwicklung bzw. die Entwicklungshemmungen auf diesem Spezialgebiet sind aber besonders lehrreich, um Lücken aufzudecken, die ihrer Ausfüllung harren, und um beispielhaft die große Wichtigkeit eines planmäßigen und großzügigen Einsatzes der Technik für die Entwicklung unserer Kultur und die Mission zu zeigen, welche dem Künstler und dem Forscher dabei zukommt.

Stätten deutscher Musikkultur

BRESLAU

Noch vieles ist zu klären in der Musikgeschichte der schlesischen Hauptstadt, noch ist eine abschließende Arbeit über dieses Gebiet nicht geschrieben. Aber mag auch dieses Bollwerk des mitteldeutschen Ostens sich an musikalischer Tradition nicht mit Leipzig und Wien messen können, so hat es doch in der Musikgeschichte der deutschen Großstädte ein besonderes, seinem Wesen und Werden entsprechendes Gesicht. Verschiedene Kräfte waren es, die in Breslaus Mauern zusammenwirkten.[1] Schon der einstimmige gregorianische Gesang zeigt dies: der streng romanische **Choraldialekt**, d. h. die den französischen Mutterklöstern genau folgende Singweise der Breslauer Praemonstratenser im Vincenzkloster bildet einen scharfen Gegensatz gegenüber dem rein germanischen Dialekt insbesondere der großen Stadtpfarrkirchen und mutet dieser deutschen Umprägung des internationalen Chorals gegenüber wie ein Fremdkörper an; und während hier die Bindung an Frankreich auch auf musikalischem Gebiet deutlich zutage tritt, ist beim spätmittelalterlichen Orden St. Bernhardin aufs deutlichste der böhmische Einfluß und wohl auch der bayerische zu spüren. Auffällige Varianten- und Repertoiregemeinsamkeiten (Sequenzen!) beweisen dies.

Die ganz andere Art der Musikpflege in den Hauptpfarrkirchen **St. Elisabeth** und **St. Maria Magdalena** zeigt sich gerade auf dem Gebiet des überall verschiedenen Sequenzenbestandes recht deutlich, besonders dann, wenn einzig deren Handschriften einen neuen Text wie das »Concinna voce modulemur« überliefern – gesungen auf eine der Lieblingsmelodien des Ostens, das »Gaude Syon quod egressus« –. Hier spüren wir den gleichzeitig erziehenden **humanistischen Schulmann**, der gern Antike und Christentum verbindet. Der Kirchen- und Schuldienst vereinigende Kantor der späteren Jahrhunderte kündigt sich hier — um 1400 — in dieser freilich anonymen Sequenz bereits an.

Eben jenes Jahrhundert der Gärung und des Werdens neuer Kräfte vor dem Renaissancebeginn ist auch für Breslau — wie für Schlesien im allgemeinen — besonders mannigfaltig und fesselnd, mögen auch immer nur bescheidene Reste über diese Zeit Einblick gewähren. Da sind es einmal die stark mit der musica vulgaris verknüpften **einstimmigen Neukompositionen** lateinisch-kirchlicher oder zum mindesten geistlicher Texte, die diesen Prozeß ahnen lassen. Kennen wir auch nicht die Gesänge des Breslauer Bischofs Conrad, dessen Musikalität selbst der gehässige Pole Dlugosch anerkennen muß, so sind doch die anonymen **Credovertonungen** in Handschriften der Christophorus- und Elisabethkirche musikalische Künder eines glaubenseifrigen Reformationsgeistes, der der mittelalterlichen Gregorianik schärfste rhythmische Wucht entgegensetzt. Zwar sind diejenigen Gesänge, die außer in Breslau noch u. a. in hussitischen Quellen vorkommen, ganz besonders aggressiv und eben darum wohl hussitischen Ursprungs, die nur Breslauischen dagegen gemildert und weicher, so sind sie doch in jeder Weise ein Abbild des geistigen Ringens auch in Schlesiens Hauptstadt.

Aber auch auf rein musikalischem Gebiet läßt sich an der Breslauer Entwicklung die gesamtdeutsche in gedrängter Fülle beobachten. Noch hängt man am alten **Organum** und singt wie anderorts beispielsweise zur weihnachtlichen Zeit die tropierte Lectio »Populus... qui ambulabat...«, aber während im **Vincenzkloster** bis weit ins 16. Jahrhundert hinein eine streng im einfachsten Quintenorganum gehaltene Fassung erklingt,[2] ist schon in der Zeit des frühen 15. Jahrhunderts bei der **Elisabethkirche** ein weit „moderneres" schweifendes Organum, das den Pariser Dupla nahesteht, üblich.[3] Aber fast in der gleichen Zeit sang man an derselben Kirche (laut Zeugnis eines Chorbuchrestes) mensurale Stücke

[1] Näheres hierüber in: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien von Fritz Feldmann (Darstellungen und Quellen zur Schlesischen Geschichte Bd. 37, Breslau 1938.

[2] Vgl. Fritz Feldmann, Ein Quintenorganum aus einer Breslauer Handschrift des frühen 16. Jhs. in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1932.

[3] Vgl. H. A. Sander, Organa und Conductus in spätmittelalterlichen schlesischen Handschriften. (Mitteil. d. Schles. Ges. f. Volkskunde Bd. 38.)

von einer bis dahin unerhörten Ausdrucksstärke, äußerlich zwar alte Organapraxis hinsichtlich choraler Unterstimme weiterführend und doch in einer diesen Stil weit hinter sich lassenden Weise. Burgundisches Vorbild in der schwereloſen Plastik der Oberstimme und andererseits eben jene Ausdrucksstellen bei den so häufigen Fermaten[4] sind die beiden Kennzeichen dieser Breslauer Stücke, bei denen nur immer wieder das eine zu bedauern ist, daß außer dem »Tamquam sponsus« und dem »constantes estote« nichts erhalten ist, bedauerlicher noch als der Verlust der im 14. Jahrhundert am Dom gesungenen Motetten, die wohl französischen Ursprungs waren. Gerade diese Ausdrucksstellen wird man als ein Kennzeichen der aufstrebenden jungen deutschen Tonkunst des 15. Jahrhunderts werten müssen, an der Breslau hervorragenden Anteil zu haben scheint. Für letzteres spricht schließlich auch der bekannte, von Wolf veröffentlichte Mensuraltraktat des Augustiner Chorherrenklosters mit seiner Formenmannigfaltigkeit (trumpetus u. a.!) und der Inhalt der beiden Orgeltabulaturreste des Breslauer Dominikanerklosters, deren einer (Br D II) vorläufig sogar noch als frühestes Dokument ausdrücklicher Pedalverwendung („fundamentum pedaliter") gelten kann. Selbst die Wende von der besonders dissonanzenfreudigen, wohl im erwähnten Streben nach Ausdruck wurzelnden älteren deutschen Orgelkunst aus der Zeit vor 1450 — die auch dem vokalen Organum näher steht — zur mehr spielerisch-glatten der süddeutschen Richtung (Paumann) läßt sich an den wenigen Resten des Breslauer Dominikaner-Repertoires zeigen. Darüber hinaus wird auch das Eindringen des damals blühenden deutschen Volksliedes in die Orgelkunst, ja sogar in die kirchliche Orgelkunst offenbar. Wenn wir Stücke wie das „Der winter der will weichen" als Makulatur auf Einbanddeckeln des Dominikanerklosters verwendet finden und gleichzeitig von scharfen Erlassen der klösterlichen Obrigkeit gegen die »cantilenae trophaticae«, die aus der Kirche zu verbannen seien, lesen,[5] so werden uns die Zustände des späten Mittelalters schlagartig klar.

[4] Vgl. Notenanhang S. 16 in dem unter [1] genannten Buch.

[5] Vgl. Fritz Feldmann, Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15. Jahrgang.

Der große Aufschwung der jungen deutschen Tonkunst um 1480, wie ihn das Glogauer Liederbuch so klar belegt, ist mangels Quellenüberlieferung für Schlesiens Hauptstadt zwar nicht direkt nachprüfbar; um so größer aber ist diese Nachprüfbarkeit bereits in der Renaissance und im Barock.

Wiederum sind es die drei Hauptpfarrkirchen, deren Notenbesitz so besonders reichhaltig ist und deren musikalische Leiter gleichzeitig eine Art Führerstellung im gesamten Musikleben der Stadt haben. Ist doch eben Breslau nicht die Residenz eines Fürsten und damit auch nicht die Wirkungsstätte einer das Musikleben beherrschenden Hofkapelle, sondern eine zwar kaiserlich-abhängige, aber doch ziemlich selbständige Ratsstadt, bei der neben den Stadtpfeifern eben in erster Linie die Kantoren und Organisten der Stadtpfarrkirchen die Musikpflege betreuten.

Gerade im Jahrhundert der Reformation erfährt die Stadt hierdurch eine ganz besondere Prägung. Rücksicht auf die kaiserliche Obrigkeit und den Bischof nötigte die Stadtväter, die Reformlust der Stadtpfarrer stark zu zügeln; jedenfalls zeigt sich in dem hier besonders starken Beibehalten katholischer Bräuche, in dem bewußten Verschleiern des Neuen, eine bemerkenswert konservative Haltung, die zu einem Teil vielleicht ein schlesischer Stammeszug ist. So entstehen — allein in Breslau — eigenartige Mischgebilde wie die Frühmesse (»matura missa«), zusammengesetzt aus Matutin, Missa und Predigt, und die ebenfalls bezeichnenden Vertonungen betrachtender Stationsandachten Samuel Beslers, so erklärt sich wohl auch — als ein langsamer Evolutionsprozeß zur Überwindung des lateinischen Meßtextes — die Vorliebe für die Praxis der Orgelmesse mit ihrem Wechsel von gesungenen und nur gespielten Meßteilen.[6]

Doch sehen wir von diesen mehr liturgischen Besonderheiten ab, mögen sie auch für das 16. Jahrhundert ganz besonders kennzeichnend sein. Wichtiger ist vom musikwissenschaftlichen Standpunkt die besonders um die Mitte des 16. Jahrhunderts immer stärker werdende Fülle des „Repertoires" an mensuraler Musik. Man kann sagen, daß in dieser Zeit alle niederländi-

[6] Siehe auch H. A. Sander, Beiträge zur Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau, Breslau 1937.

schen, deutschen, ja z. T. italienischen Meister von Ruf in Breslau vertreten waren (die Kataloge Emil Bohns zeugen von diesem Reichtum), so daß Breslau heute in vielem der einzige Fundort ist; ja, für die Breslauer Musikpflege ist es bezeichnend, daß gerade hier Herpols Sammlung von Evangelienvertonungen nicht ausreichte und von 54 auf 129 Stücke erhöht wurde, wobei wiederum die verschiedensten Meister vertreten waren.[7] Ein bodenständiger Meister vom Range eines Thomas Stoltzer war freilich den Breslauern dieser Zeit nicht beschieden, mögen auch Kantoren wie der an St. Berhardin wirkende Samuel Besler achtbare Musiker gewesen sein.

Noch ein anderer Zug aber verleiht dem damaligen Breslau ein besonderes Gepräge: Schon im Herannahen des Barock blühte in Breslau — namentlich zwischen 1580/90 — die Kunst der ehrsamen Meistersingerzunft; noch heute bilden die Handschriften Adam Puschmanns eine seltene Kostbarkeit der Breslauer Stadtbibliothek.

Die Mannigfaltigkeit und Fülle der Musikpflege namentlich an den genannten Hauptpfarrkirchen bleibt im Barock mindestens auf gleicher Höhe. Wohl kaum eine andere deutsche, ja z. T. wohl kaum eine italienische Stadt besitzt so viele quellenmäßige Belege für das Eindringen des Italienertums in die Musikentwicklung und damit die beginnende Vorrangstellung Italiens wie die Breslauer Stadtbibliothek. Dank dem Sammeleifer des Breslauer Bürgers Daniel Sartorius vermag von hier aus die Frage der barocken Messe, d. h. besonders der conzertierenden Messe überschaut werden. Aber nicht geringer ist die Zahl der deutschen Werke; eine besondere Rolle spielt dabei Schützens »Syncharma musicum« vom Jahre 1621, das uns von hohen Tagen in Breslaus Geschichte kündet, den Tagen, da Heinrich Schütz im Gefolge seines Kurfürsten in Breslau weilte.

Daß neben der Pflege des erzmodernen solistischen Conzerts der Italiener das etwas ältere, massigere „Scharmützeln" ganzer Klanggruppen, wie es Praetorius in Deutschland so propagierte, gerade in den großen Breslauer Kirchen besonders beliebt war, ja daß einheimische und auch auswärtige deutsche Komponisten für sie schrieben — und dies sogar in der Zeit des 30jährigen Krieges —, das alles kündet von dem Hochstand der Musik im Breslau des 17. Jahrhunderts. Entschwunden und kaum ganz in ihrer originalen Pracht mehr aufführbar ist die Farbigkeit dieser Musik, die Conzerte Seb. Lemles, die des Thüringers Phengius, der z. B. für die großzügige Stiftung des Breslauer Kaufmanns Cremnitz aus dem Jahre 1668 eine 5chörige und natürlich auch von 5 verschiedenen Stellen der Kirche aus erklingende Musik komponierte, und nicht zuletzt die des St. Bernhardinorganisten Martin Mayer, sie alle schlummern in den Magazinen der Breslauer Stadtbibliothek.[8] Anders die Zeit Joh. Seb. Bachs. Nur sehr wenig ist von den zahlreichen Werken der Breslauer Musiker des Spätbarock und beginnenden empfindsamen Stils in deren Heimatstadt vorzufinden. Das liegt nicht nur — wie bei dem Magdalenenorganisten Michael Kirsten — daran, daß er „die Composition nur in jüngeren Jahren" betrieben habe, in seiner Breslauer Amtszeit aber „durch vielerley Verrichtung ermüdet"[9] war und wohl wenig schrieb. Konnte sich doch dessen Nachfolger J. G. Hoffmann schon im 40. Lebensjahre rühmen, bereits 6 ganze Kantatenjahrgänge und etwa 400 Serenaten und andere Gelegenheitswerke komponiert zu haben. Man muß freilich außerhalb seiner alten Wirkungsstätte suchen, wenn man Werke von ihm finden will. Danzig und Frankfurt a. M. etwa bewahrten ganze Reihen davon auf und belegen so die damalige Beliebtheit des Meisters, den auch Mattheson sehr schätzte. Modern-fortschrittlich im Sinne seiner Zeit, gehört Hoffmann mehr der Empfindsamkeit und dem galanten Stil — wie ihn eben Mattheson selbst auch vertrat — an als dem Spätbarock, und seine Äußerung, daß ihm „die vernünftige Melodie" mehr als etwas anderes in der Komposition ans Herz gewachsen sei, ist dafür bezeichnend genug.[10] Zu einer per-

[7] Vgl. H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (Veröffentlichungen der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin), S. 26.

[8] Näheres im Aufsatz von Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jhs. in: Archiv für Musikwissenschaft 1. Jahrgang.

[9] Vgl. Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg, 1740. Neudruck von Max Schneider. Berlin 1910, S. 149.

[10] Vgl. Mattheson, Ehren-Pforte (gen. Tit. f. 9.), S. 117 und Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag, Halle 1935, S. 23 ff

sönlichen Bekanntschaft mit Bach in Leipzig mag es bei den damaligen Breslauer Musikern wohl nur bei J. B. Reimann gekommen sein. Und auch hier war es — wie meistens — die Bewunderung der Orgelvirtuosität, die zu dem Besuch bei dem Thomaskantor führte.

Das Ende des Barock, das man in den damaligen Werken auch der Breslauer Komponisten spürt, fällt ja auch zusammen mit dem Ende der eindeutigen Vorherrschaft der Kirchenmusik. Fast zur gleichen Zeit, da die Breslauer Magdalenenkirche unter ihren Organisten Kirsten und Reimann eine selbst von Mattheson bewunderte neue Orgel (Erbauer J. Röder) erhielt, beginnt die schon seit Jahren in vielen deutschen Residenzstädten und vor allem auch der freien Stadt Hamburg gepflegte Oper auch in Breslau Wurzel zu fassen. Der Italiener Bioni und der Deutsche Daniel Gottlieb Treu, ein Neffe des berühmten Cusser, waren ihre musikalischen Führer; daß die Sänger und Sängerinnen Italiener waren, braucht hierbei weniger betont zu werden als die Tatsache, daß das Orchester (20 Mann) fast ausnahmslos aus Breslauern bestand, und daß nach Treus Weggang J. G. Hoffmann und dann der Sohn des Christophorus-Organisten Gebel den Cembalopart übernahmen. Nichts ist erhalten von der Musik der 41 Opern, die damals von 1725 bis 34 gespielt wurden. Eines aber können wir aus Hoffmanns Titelverzeichnis in Matthesons Ehrenpforte entnehmen: Mehr als die geschlossenen Opernkompositionen eines einzigen Meisters, unter denen Bioni mit 20, dann Treu mit 4 hervorragen, liebten die Breslauer anscheinend Werke, bei denen nur das Rezitativ von Bioni, die Arien von verschiedensten Meistern entnommen waren,[11] wie z. B. die 1728 aufgeführte Griselda Arien u. a. von Caldara, Vivaldi, ja auch von Händel enthielten.

Übergehen wir die Übergangszeit von Bach bis zur Klassik, und betrachten wir kurz einmal die Breslauer Verhältnisse in jener Zeit, da die musikalische Vorherrschaft in Deutschland von Leipzig auf Wien übergegangen war. Breslau leidet damals — wie aus einem Bericht C. Siebigks in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung hervorgeht — an dem Fehlen eines ständigen Orchesters;[12] das Theater besitzt zwar ein solches, aber auch hier verderben die oft nötigen Hilfskräfte vieles. Liebhaberorchester bestreiten den Bedarf an sinfonischer Musik, unter ihnen voran die sogenannten Richterschen Konzerte; ihre Leiter sind — wie es im Schlesien des 19. Jahrhunderts noch lange üblich war — gleichzeitig die Führer auf dem Gebiet der Kirchenmusik: der Elisabeth-Oberorganist Friedrich Wilhelm Berner[13] und der Domkapellmeister J. J. Schnabel, der Begründer der bis heute fortgesetzten „Breslauer Schule" auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik. Was in diesen Konzerten gespielt wurde, geht aus einer weiteren Besprechung der gleichen Zeitung aus dem Jahre 1804 hervor, wo vor Überfütterung mit den Sinfonien Haydns, Mozarts und der „einzigen Beethovens" gewarnt wird.[14] Mehr als die 1. Sinfonie Beethovens ist hier in diesem Jahre noch nicht bekannt. Immerhin finden gerade Beethovens Werke in Breslau meist sogleich ein begeistertes Publikum. Die Breslauer Erstaufführung der 5. Sinfonie am 22. 11. 1809 in der Aula Leopoldina der Universität — die überhaupt zusammen mit dem Musiksaal jahrzehntelang der zentrale Konzertsaal der Stadt ist — war in ihrer „Wirkung groß und herrlich" und ließ die nachfolgenden Stücke von Dussek und Naumann den Breslauern nicht mehr recht schmecken. Der bekannte Ausspruch „Grüßen Sie mir den alten Schnabel, der sich meiner annimmt", den der Breslauer Freudenberg nach seinem Besuch bei Beethoven seiner Heimat überbringen durfte, zeugt ja am besten von der weiteren Pflege Beethovenscher Kunst.

Lobende Anerkennung findet in den damaligen — sicher nicht immer sehr milden — Besprechungen das Breslauer Theater, dessen Leiter Bierey recht fruchtbar als Komponist Komischer Opern war und der einer musikwissenschaftlichen Sonderuntersuchung einmal würdig wäre. Unter ihm verbrachte ja C. M. von Weber seine Breslauer Zeit, eng befreundet mit Berner und dem Breslauer Pianisten Klingohr. Zu Biereys Leistungen gehört auch die Gründung eines Vokal-

[11] Die Zahl dieser Gattung beträgt 8

[12] Vgl. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1801, S. 500.

[13] Eine Monographie über Berner schrieb Wolfram Eschenbach (Breslau 1938).

[14] Jahrgang 1804 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, S. 312.

chors; wird doch gerade das Fehlen sicherer Sänger viel stärker empfunden als das von Instrumentisten. Diesem Bedürfnis entsprang wohl auch die Gründung der Breslauer Singakademie, die — genau wie die Gründung des Akademischen Instituts für Kirchenmusik (1810) — eng in Anlehnung an die vorher in Berlin gegründete Institution erfolgte.

Es gehört zu den großen Leistungen dieser jungen Einrichtung und ihres Leiters Mosevius, als nach achtmonatiger Vorbereitung Bachs Matthäuspassion (1829) in Breslau zum ersten Male erklang.[15] Mag auch die Pressebesprechung in der Breslauer Musikzeitschrift „Eutonia" ziemlich kindlich in ihren Erklärungsversuchen anmuten, so zeugt sie doch von der großen Begeisterung, die dieses Werk hervorrief.[16] Gar bald tauchen freilich Stimmen auf, die gegen die Vernachlässigung so bedeutender Zeitgenossen wie Rincks u. a. gegenüber Bach Einspruch erheben.[17]

Einspruch erhoben wird auch gegen den „Andrang reisender Virtuosen" 2. Ranges, die damals um die Jahrhundertwende Schlesiens Hauptstadt überschwemmten. Sie sollten lieber in kleinere Städte gehen, wird ihnen geraten. Die großen Virtuosen freilich, voran Liszt, fanden in Breslau stets ein dankbares Publikum. Mit 8 eigenen Konzerten begeisterte Liszt im Jahre 1843 die Breslauer,[18] und es wären auch weitere noch ausverkauft gewesen. Nicht viel später kommt auch Berlioz nach Breslau und frappiert durch die „materiellen Wirkungen" seiner Instrumentationskunst, wird aber im wesentlichen wegen „Effekthascherei" als „unerfreulich" bezeichnet.

Noch vieles könnte aus der folgenden Zeit hervorgehoben werden: Aus den Tagen, da Brahms Ehrendoktor der Breslauer Universität wurde, da Max Bruch als musikalischer Leiter des Breslauer Stadttheaters (Oper) wirkte und gleichzeitig Emil Bohn, der große Pfleger der Breslauer Musikschätze, diese in seinen historischen Konzerten wieder aufleben ließ, oder auch aus der noch jüngeren Zeit, da Max Reger in Breslau musizierte. Auch von dem Werden des Breslauer Orchestervereins zur Schlesischen Philharmonie, von dem Ringen um die volle Ausbildungsmöglichkeit für den Musiklehrberuf an höheren Schulen (Hochschulinstitut bei der Universität) und der Entstehung der Landesmusikschule könnte gesprochen werden, doch würde all das den Charakter einer geschichtlichen Skizze verändern, dessen Sinn es war, das musikalische Gesicht der oft verkannten, durch Sänger- und Turnfest erfreulicherweise bekannter gewordenen Großstadt im deutschen Osten zu klären.

Fritz Feldmann

[15] Dieser Aufführung gingen lediglich die in Berlin voraus, die 1829 auf Zelters Anregung erfolgten (Mendelssohn griff den Gedanken lediglich auf.)

[16] Vgl. Eutonia, Eine hauptsächlich pädagogische Musikzeitschrift für Alle, herausgegeben von J. G. Hientzsch, Breslau 1830, S. 298.

[17] Eutonia IX. Bd., S. 100.

[18] Liszt wurde in Breslau von dem Photographen Weigelt, einem der ersten Meister dieser damals noch geheimnisvollen Kunst, aufgenommen. Sein Dankschreiben an Weigelt verwahrt die Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek (Briefe, Weigelt L.Z). Das Bild selbst ist hier nicht erhalten.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

DIE BETREUUNG DER MUSIK DURCH DEN STAAT

Im griechischen und germanischen Altertum diente die Musik unmittelbar der „Seelenpflege" und der Formung des Menschen zum Staatsbürger. Dem Mittelalter galt sie als Mittel zur Erkenntnis göttlicher Wahrheit und zur Verherrlichung des Ruhmes Gottes. Der Neuzeit war sie ein angenehmer Zeitvertreib. Mit dem Staat hatte sie in dieser letzten Epoche, wie die anderen Künste, kaum mehr nennenswerte Berührungspunkte.

Damit hatte eine ganz bestimmte geschichtliche Entwicklung ihr Ende genommen. Wir aber beginnen in unserem neuen Deutschland erneut jene innere Verbindung von Staat und Musik herzustellen, die seit Jahrtausenden zerbrochen war. Zur Klärung unseres Standpunktes seien deshalb ganz kurz einmal die früheren Beziehungen zwischen Staat und Musik dargelegt. Das Wissen um sie wird uns eindeutig zeigen, welchen Weg wir bei unserem Wiederaufbau einzuschlagen haben.

Ihren sichtbaren Ausdruck finden die wechselseitigen Beziehungen von Staat und Musik in

der Geschichte der Erziehung. Aus ihr lassen sich, wenn man einmal von Sonderfällen und historischen Überschneidungen absieht, im wesentlichen drei Erziehungsideale herausschälen, die den drei großen Epochen Altertum, Mittelalter und Neuzeit entsprechen: die musische Erziehung, die enzyklopädische Bildung und die Vorbereitung zu selbständiger Forschungstätigkeit. Es ist selbstverständlich, daß der Musik in jedem dieser Erziehungsideale eine ganz verschiedene Bedeutung zukam und daß sie ihren stärksten und am weitesten reichenden Einfluß in dem der musischen Erziehung ausüben konnte.

In diesem Ideal der musischen Erziehung, so wie es rückblickend noch einmal von Plato festgelegt wurde, nahm die Musik eine zentrale Stellung ein, weil man von ihrer übersinnlichen Wirklichkeit durchdrungen war. In ihrer doppelten Bedeutung als sinnliches und übersinnliches Phänomen diente sie einmal (wie Krieck es genannt hat) der „Seelenpflege", indem sie den Menschen durch ihren körperlichen Rhythmus und den gemeinschaftlichen aktiven Mitvollzug der Gesänge bei den Staats- und Kultfeiern in außergewöhnliche Schwingungen versetzte — ihn „außer sich" brachte —, zum andern diente sie der Ordnung der menschlichen Gemeinschaft, indem sie durch ihre geistige Rhythmik die Beziehungen der Menschen untereinander, ihren Umgang, ihre Arbeit, ihre Erziehung und Bildung als Nachbild kosmischen Geschehens zu formen vermochte. Daher war für Plato die Beachtung der musischen Erziehung die wichtigste Aufgabe des Staatsmannes.

Das Mittelalter übernimmt scheinbar dieses Erziehungsideal des griechischen Altertumes, aber die Form der „septem artes liberales", der „sieben freien Künste", in die es in Anlehnung an die Spätantike gepreßt wird, ist nur mehr ein starres System, dem das Fundament griechischer Lebensanschauung, die Staatsidee, fehlt. Der zwangsläufig veränderte Gesichtspunkt — nicht mehr Erziehung zu diesseitiger männlicher Tugend und Tüchtigkeit, sondern Vorbereitung auf Gewinnung jenseitigen Seelenheiles durch die Mittlerstellung der Kirche — läßt eine Fortführung der musischen Erziehung undenkbar erscheinen. Hier klafft ein Riß zwischen Wissen und Glauben auf, den man nie mehr zu schließen vermochte, obwohl die Reformbestrebungen der verschiedenen Orden immer wieder auf dessen Überbrückung abzielten. Über das Ideal einer enzyklopädischen Bildung im Dienste der Theologie und zur Verherrlichung der kirchlichen Institution kam man jedoch nicht mehr hinaus.

In diesem Bildungsideal kommt der Musik zwar noch eine ungewöhnlich hohe Bedeutung zu, aber nur mehr der Musik als einer der Erkenntnis der Schöpfung dienenden Wissenschaft. Daher war der Unterricht aufgebaut auf Vermittlung dieses Wissens, auf Tradition und Bewahrung überlieferten Bildungsgutes. Ausnahmen davon und erste Versuche, dem völkischen Element wie der Staatsidee in der Erziehung erneute Geltung zu verschaffen, bildeten im frühen Mittelalter die Erziehungsziele der merovingischen Palastschule und im hohen Mittelalter das höfische Erziehungsideal mit seinem Minnesängerdienst, die beide eine Erziehung im Sinne der altgermanischen Gefolgschaftserziehung anstrebten. Aber diese Bestrebungen gelangten nicht zum Durchbruch oder versandeten bald wieder in literarisch-selbstgefälligen Spielereien.

Eine Wandlung bahnte sich erst am Ausgang des Mittelalters und mit dem Zurückgreifen auf die Quellen unserer Überlieferung durch den Humanismus an. Doch schon die Tatsache, daß diese Bewegung eine rein literarische war, machte eine wahrhafte Erneuerung der musischen Erziehung unmöglich. Zwar wurde das griechische Ideal der Einheit von Körper und Geist als hohes Ziel herausgestellt, aber das Erkennen stand nach wie vor im Mittelpunkt des Unterrichtes.

Immerhin wurde die Wissenschaft dadurch aus ihren starren dogmatischen Bindungen gelöst. An die Stelle der Tradition trat der Fortschrittsgedanke. Kritische Sichtung des überlieferten Kulturgutes, um darauf aufbauend Neues zu schaffen und so das menschliche Wissen zu immer größerer Vollkommenheit zu führen, das war nunmehr die Aufgabe der Erziehung. Das Zeitalter der Naturwissenschaften und der technischen Entdeckungen brach an.

Auch in ihm nahm die Musik ursprünglich noch eine wichtige Stellung ein. Aber in ihrer Neigung zur Verselbständigung der einzelnen Wissenschaftsgebiete, zur Spezialisierung, drängt diese Zeit allmählich die Musik aus ihrer Mittlerstellung zwischen der sinnlichen und übersinnlichen Welt. Die Musik wird immer mehr ein

Reservat musikalisch gebildeter Laien und Fachmusiker. Sie wird ein „Beruf" wie jeder andere. Ihre weitere Entwicklung bis in die Gegenwart läßt deutlich das soeben aufgezeigte Gesetz der Verselbständigung und damit die immer größere Wegbewegung von dem Ideal der musischen Erziehung erkennen. Im Vordergrund steht die Vervollkommnung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten. So entstehen neue Formen, neue Gattungen, neue Klangkombinationen, neue Instrumentierungstechniken — ein scheinbar gewaltiges Crescendo musikalischer Möglichkeiten bis auf den heutigen Tag, an dem nun mit einemmal alles fragwürdig erschien, zur Einkehr und Selbstbesinnung zwang. —

Diesen hier aufgezeigten drei Kreisen eignet auch eine jeweils andere Einstellung des Hörers zum Kunstwerk bzw. des Komponisten zur Gemeinschaft und damit zum Staat.

Innerhalb der musischen Erziehung gab es keine Trennung von Ausübenden und Zuhörenden. Musik war Ausdruck gemeinschaftlichen Fühlens einer seelisch gleichgerichteten Gemeinde, die sich zu einem Fest versammelt hatte. In dem gemeinsamen Vollzug rhythmisch-tänzerischer Übungen, die mit Gesang verbunden waren, erfuhr sie die Bestätigung ihrer selbst. In der Ekstase erlebte sie die mystische Einung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (vgl. Krieck: Mus. Erz.).

Solange dieser rhythmische Gleichklang von Alltag und Fest, von Gemeinschaft und Staat bestand, war also ein Gegensatz von Künstler und Gemeinde undenkbar. Erst wenn diese Lebensformen auseinanderbrechen, tritt ein Zwiespalt auf. Von hier aus müssen Platos scharfe Ausfälle gegen Neuerungen auf musikalischem Gebiet verstanden werden. Weil er gegen den Zerfall der alten Staatsidee kämpft, fordert er die Wiederherstellung der musischen Übungen, über deren Einhaltung der Staat wachen soll. Dazu gehört, daß der Staat durch bestimmte Persönlichkeiten die Entwicklung der Musik überwacht und nichts duldet, was gegen die Macht der Musik als ordnendes Prinzip menschlicher Gemeinschaft verstößt. Mit anderen Worten: er wendet sich gegen die Verselbständigung und Individualisierung künstlerischen Schaffens, weil aus ihr gleichzeitig die Lockerung der alten Staatsidee spricht.

Auch das Christentum kennt ursprünglich keinen Gegensatz von subjektiv schaffendem Künstler und nur aufnehmendem Hörer. Aber je mehr sich die Kirche zur irdischen Heilsanstalt entwickelte, desto geringer wurde die Bedeutung der Musik als „Seelenpflege". Bereits das hohe Mittelalter kennt einen ausgesprochenen Gegensatz von Schaffenden und Zuhörenden. Obwohl immer wieder Reformbestrebungen auftauchten, gelang es nicht mehr, diesen Gegensatz zu überbrücken. Die Musik trat vielmehr als in sich gefestigter selbständiger künstlerischer Machtfaktor in ein neues, eigenes und persönliches Verhältnis zum Staat. Sie diente der Stadtgemeinde oder fürstlichen Hofhaltung als Mittel zur festlichen Ausgestaltung offizieller Feierlichkeiten. So wurde aus ihr als Trägerin kultisch verankerter Staatsform ein kulturbildendes Mittel und aus dem Musiker als Sprecher der Gemeinde und gottbegnadetem Seher ein Verkünder fürstlicher Freigebigkeit und Prachtentfaltung.

Man sieht, von hier aus spinnen sich Fäden zum Barock, in dem die Musik in noch höherem Maße in den Dienst des Staatsaktes gestellt wird. Freilich in einem Staat, der mit Gemeinschaft und völkischen Idealen nicht mehr viel Gemeinsames hat.

Die entscheidende Wendung vollzieht sich mit dem Einbruch des Humanismus in die mittelalterliche Welt, mit der scheinbaren Renaissance antiker Kunstauffassung, die in Wirklichkeit ein allerdings imponierender Irrtum war. In dieser Zeit wird nun auch die musikalische Form „erfunden", die der vollendetste Ausdruck des ichbetonten, souveränen Herrscherstaates werden sollte: das musikalische Drama, die Oper. Sie ist das eigentliche Gebiet des Fortschrittsmusikers. Zugleich ist sie die Form, in der die Trennung von Musiker und Auditorium, die sich auch auf anderen musikalischen Gebieten unaufhaltsam zu verschärfen beginnt, am frühesten und eindringlichsten zutage tritt. Der schöpferische Musiker wird zum Bahnbrecher einer neuen Kunst, die er von der Bühne aus seinen Hörern vorführt und zu der sie Stellung nehmen müssen. Die Spannung zwischen Schöpfer, Nachschaffendem und Hörer wird also zusehends größer.

Der letzten Auswirkung dieser Entwicklung arbeiten jedoch zunächst noch Bindungen entgegen,

die zwar nicht mehr sehr stark sind, die aber doch genügen, um dem Kunstwerk den Widerhall einer größeren Hörerschaft zu sichern. Denn indem der Staat, vertreten durch den Alleinherrscher, sich als Mäzen der Kunst verpflichtet fühlt und diese in den Dienst der Verherrlichung seiner Person stellt, ist das musikalische Drama zwar nicht mehr der Ausdruck einer Gemeinschaft, eines völkischen Gesamtwillens, aber immerhin einer Gesellschaftsschicht, die sich diesem Kunstideal durch Abkunft und Rang verbunden weiß und sich und ihre Lebensauffassung in dieser imaginären Welt widergespiegelt findet.

Am Ende des 18. Jahrhunderts, mit der französischen Revolution, zerbrechen auch diese letzten Bindungen. Der schöpferische Musiker steht nunmehr innerlich vereinsamt der ganzen Menschheit gegenüber. Kämpfe um Anerkennung, oft jahrzehntelanges Verkennen seiner Bedeutung sind die Folge. Es fehlt jegliche naturgegebene Basis für sein Schaffen, zumal die liberale Staatsführung die weitere Aufspaltung der Lebenssphären weitestgehend begünstigte und kaum noch in der Lage war, die Rolle eines Mäzens zu spielen. Wohin das geführt hat, wissen wir nur zu gut: zur völligen Auflösung, zum gegenseitigen Mißverstehen. —

Heute sind diese Gegensätze bereits beseitigt. Es ist wieder eine wirkliche, durch die nationalsozialistische Staatsidee geformte Gemeinschaft vorhanden. Wenn wir trotzdem noch vor manchen Schwierigkeiten stehen, so liegt das an der Tatsache, daß wir die Entwicklung, die die Musik zum mindesten in den letzten 150 Jahren genommen hat, nicht auf einmal verneinen können. Wir verdanken dieser vergangenen Epoche vielmehr Werke von einmaliger Größe, die zu dem Bedeutendsten gehören, was deutsche Schöpferkraft überhaupt hervorgebracht hat. Sie als unser höchstes Gut zu wahren und über diesem Erbe deutscher musikalischer Vergangenheit zu wachen, ist und wird immer unsere vornehmste Pflicht bleiben. Sorgfältige Sichtung unseres überlieferten Kulturgutes und Vorbereitung auf Neues im Sinne unserer nationalsozialistischen Weltanschauung muß jedoch trotzdem die Aufgabe der nächsten Jahre sein.

Dabei ist jedoch eins festzuhalten. Das was wir anstreben, ist Ausschaltung jedes überbetonten Individualismus im Kunstschaffen. Wir müssen und wollen wieder zu einer der musischen Erziehung verwandten Lebensauffassung und damit auf eine Musik zukommen, die nicht Angelegenheit einer dünnen Schicht gebildeter Menschen, ein Luxus für wenige durch Abkunft oder Erziehung zum Genuß Befähigter ist, sondern die aus der Gemeinschaft und für die Gemeinschaft des nationalsozialistischen deutschen Volkes geschrieben ist.

In der Musikerziehung ist bereits der wichtigste Schritt getan. In der Lagergemeinschaft der HJ., in der SA und SS sind Kräfte am Werk, die in der Lebensgestaltung jedes unvermittelte Nebeneinander von Arbeit und Muße ausschalten. Vielmehr wachsen beide Sphären wieder zusammen, und neue Lieder erklingen, die Fest und Arbeit in gleichem rhythmischen Wechsel umschlingen. Aus diesem Kreis werden einmal die Meister kommen, die Erfüllung unserer Wünsche bedeuten.

Schwieriger ist, wenn mir dieses Wort gestattet ist, die „Umschulung" der Menschen, die noch in dem musikalischen Klangideal des vergangenen Jahrhunderts mit seinen gesellschaftlichen Musikformen erzogen und groß geworden sind und die heute noch den größten Teil unserer Hörerschaft bilden oder bilden sollten. Denn viele von ihnen wurden im vergangenen Jahrzehnt entweder durch die Not oder durch die Art der Darbietungen aus den Konzertsälen und der Oper vertrieben. Sie wieder zu gewinnen oder überhaupt zum erstenmal in diese Welt einzuführen, ist unsere Pflicht. DAF., NSKG. und KdF. haben in dieser Hinsicht die Wege bereitet. Aber noch ist viel zu tun. Vor allem hinsichtlich einer planvollen, kunstpolitischen Erziehung.

Es liegt nämlich noch immer die Gefahr nahe, daß der verbilligte Theater- oder Konzertbesuch, wie er jetzt in einem ganz neuen Ausmaß möglich ist, von beiden Seiten, den Institutionen sowohl als dem Abnehmerkreis, von einem falschen Gesichtspunkt aus betrachtet wird. Er sollte nämlich nicht nur im Sinne von Abonnementsvorstellungen angesehen werden, die jetzt auch den Arbeiter in die Lage versetzen, sich Genüsse nach Feierabend zu verschaffen, die bisher der bürgerlichen Welt vorbehalten waren. Damit wäre weder der Kunst noch dem Arbeiter geholfen, der damit nur äußerlich „verbürgerlicht" würde. Was vielmehr erreicht werden

soll, ist das: das ganze Volk soll neu Theater und Konzert und die durch diese Institutionen vermittelten Kulturwerte als eine eigenste Angelegenheit erfassen lernen. Es soll wieder begreifen, daß das Theater einen wichtigen Bestandteil seines Lebens ausmacht, einen Bestandteil, auf den niemand verzichten kann und darf. Es sollte damit erreicht werden, daß auf dem so vorbereiteten Boden wieder eine neue Theaterkultur entstehen kann. Kurz: es muß auf diese Weise wichtige Erziehungsarbeit geleistet werden.

Dazu ist es aber notwendig, daß nicht nur vorher nach einem bestimmten Plan die Vorstellungen angeordnet werden, sondern dazu gleichlaufend Einführungen angesetzt werden, die den Boden für das volle Verständnis der betreffenden Werke vorbereiten helfen. Wir wissen selbstverständlich, daß es nicht möglich ist, einen amusischen Menschen zur Musik zu erziehen. Aber deren Zahl ist verhältnismäßig gering. Im allgemeinen bedarf es nur einer unmerklich führenden Hand, eines Aufmerksammachens auf Eigenheiten und Schönheiten, einer volkstümlichen Schilderung der jeweiligen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, um auch breiteste Schichten unseres Volkes für die Werke ihrer Großmeister der Kunst zu begeistern. So kann dann auch in ihnen der Wunsch wachgerufen werden, dieses Werk noch einmal oder ein anderes aus eigenem Antrieb zu hören.

Nur in diesem Sinne, als „Anregung gebend", möchte ich auch eine Einrichtung begrüßen, die sich heute verschiedenenorts durchzusetzen beginnt: die Veranstaltungen von Opern- und Konzertaufführungen innerhalb der Betriebe. Liegt das Fabrikunternehmen soweit von dem nächsten Theater entfernt, daß ein Theaterbesuch kaum oder nur unter größten finanziellen Schwierigkeiten möglich ist, so hat es natürlich seine Berechtigung, daß für Aufführungen innerhalb der Betriebe gesorgt wird. Führt es aber nur dazu, daß der betreffende Betrieb sich die prominentesten Kräfte erster Bühnen verpflichtet, um seinen Angehörigen eine möglichst glanzvolle Unterhaltung zu verschaffen, so ist ganz entschieden der Zweck verfehlt. Sollte dann nämlich doch der eine oder andere sich angeregt fühlen, eine Vorstellung der benachbarten Bühne zu besuchen, so würde er in den meisten Fällen auf Aufführungen stoßen, die diese qualitativ hohen Leistungen nicht aufweisen können, und damit ist dann alles wieder zunichte gemacht. Eine umsichtige und kluge Disposition im Hinblick auf die Erziehung zum Kunstwerk ist deshalb hier noch mehr als anderswo am Platze.

Schließlich könnte und müßte durch eine planvolle Spielplangestaltung wie die gleichlaufenden Einführungen erreicht werden, daß die Besucher gleichzeitig zum Verständnis und Interesse des zeitgenössischen Musikschaffens erzogen werden. Heute ist es durchweg noch so, daß etwas Neues von vornherein abgelehnt wird. Daher stehen bekanntlich Werke, die ur- oder erstaufgeführt werden, niemals am Ende eines Konzertprogrammes, sondern werden zwischen „Standard-Werke" eingeschmuggelt, damit die Zuhörer nicht mehr „ausbrechen" können ohne finanzielle Einbuße. Das ist natürlich ein unhaltbarer Zustand. Solange nicht das Streben und Sichbemühen um zeitgenössische Werke als etwas Selbstverständliches betrachtet wird, dürfen wir nicht auf eine wirklich neue Kunst hoffen. Auch hier könnte durch Einführungen viel erreicht werden. Es wäre schon viel gewonnen, wenn man die Hörer dazu bringen könnte, sich ein neues Werk einmal vorurteilsfrei anzuhören, noch mehr allerdings, wenn erreicht würde, daß sich die Hörer ein solches Werk mehr als einmal anhörten. (Damit wäre zugleich dem Verleger geholfen, der oft unter größten Opfern das Wagnis eingeht, ein neues Werk zu drucken, und dem Komponisten). Hinweise darauf, daß fast alle Werke unserer heut anerkannten Meister seit der Klassik unter ursprünglicher Ablehnung und Mißverständnis gelitten haben, können dabei einen allen begehbaren Weg weisen.

Damit kommen wir zum letzten Punkt: zum Verhältnis des schaffenden Musikers zum Staat, das wohl im Augenblick noch am allerschwierigsten zu regeln ist. Wir sahen, daß Plato die Beaufsichtigung des musikalischen Schaffens als eine der wichtigsten Aufgaben des Staatsmannes hervorhob. Er ging sogar soweit, zu fordern, daß der Dichtermusiker überredet oder gezwungen werden solle, nur das zu lehren und darzustellen, was der Staatsordnung gemäß ist und von dem Beauftragten des Staates gut-

geheißen und genehmigt worden ist. Wir wissen aber auch, daß Platos Stellungnahme eine betont reaktionäre war und insofern unsere heutige Situation, trotzdem wir dieselben Forderungen erheben und erheben müssen, eine ganz andere ist. Zudem stellte Plato seine Forderungen an einen zerfallenden Staat, während wir sie an einen politisch und weltanschaulich gefestigten Staat stellen. Da wir uns ohnehin innerhalb der Eigenentwicklung der musikalischen Technik bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts in einer schweren Krise befanden, ist hier größte Vorsicht am Platz. Denn wir müssen uns immer vor Augen halten, daß die weitgehende Differenzierung musikalischen Geschehens, die der Impressionismus und die Zeit danach geschaffen hat, gerade das ist, wovon wir loskommen müssen, wenn wir die unmittelbare Verbindung zwischen Hörer und Werk erneut herstellen wollen und Musik als Ausdruck der Gemeinschaft erstreben. Nie aber ist Melodik und Harmonik das gemeinschaftsbindende gewesen, sondern stets das rhythmisch-tänzerische Element der Musik. Eine neue seelische und körperliche Haltung eines Volkes hat sich noch immer in neuen rhythmischen Energien offenbart, aus denen sich dann die entsprechende Melodik und Harmonik formte.

Mir scheint, daß auch unsere neue Weltanschauung von hier aus ihre musikalische Ausdrucksform finden wird. Sie wird dann zwangsläufig manche unserer jetzt noch bestehenden Formen des Musizierens umformen. Augenblicklich aber gilt es, durch eine großzügige Kulturpolitik, die sich in gleicher Weise auf die Hörerschaft, Institution und schaffenden Künstler erstreckt, jene Formen und Institutionen, die aus einer unserer Anschauung an sich entgegengesetzten Zeit stammen, soweit den Erfordernissen unserer Zeit anzupassen und ihre Struktur soweit aufzulockern, daß sie die Anregungen, die die junge Generation in den nächsten Jahren bringen wird, aufnehmen können. Die Entwicklung, die in dieser Hinsicht dank der Fürsorge der zuständigen Stellen seit der Machtübernahme immer weiter an Boden gewinnt, wird dann von dem schönsten Erfolg gekrönt sein: einer neuen deutschen, volksverbundenen Kunst.

Gerhard Pietzsch

DAS DEUTSCHE IN DER MUSIK[1]

Die Versuche, das Deutsche in der Musik an Intervallen und Rhythmen, an Eigenheiten in Satz, Instrumentation und Form abzulesen, sind insoweit berechtigt, als Musik nur als eine Folge solcher Teile verstanden wird. Solange nicht der Intervalle und Rhythmen, des Satztechnischen und Formalen wegen, sondern aus anderer Ursache musiziert wird, solange ist das Deutsche in der Musik nicht an einzelnen Teilen oder deren Summe, sondern im Ganzen, in dem geistigen Bande zu suchen. Wieweit es von daher in den Teilen noch bestimmbar bleibt, ist die zweite Frage.

Da echte Kunst einer Weltanschauung entspringt, ist zur Bestimmung des Deutschen in einer Musik zuerst ihr Mutterboden auf das Deutsche hin zu untersuchen. Um aber das Deutsche im Reigen der Weltanschauungen (die bis auf unsere blut- und bodenmäßig gebundene sich im Laufe der Geschichte einander ablösen mußten) überhaupt bestimmen zu können, bedarf es zunächst einer vorläufigen Verständigung:

Vom Philosophischen her gilt Weltanschauung einzig als die reife Frucht des Denkens. Da Glaube und Erkenntnis ihrem Wesen nach einander ausschließen, bleibt innerhalb der Religion die Entwicklung einer Weltanschauung im Sinne der Philosophie eben aus dem Religiösen heraus undenkbar. Statt weiterer Erörterung dieses Problems genüge hier: wird Weltanschauung ausschließlich als Produkt der Erkenntnis beansprucht, so muß es in der Religion ein dem Entsprechendes als Derivat des Glaubens geben.

Die Geschichte unseres Volkes zeichnet sich durch zwei Bewegungen aus, die als typisch deutsche zur übernationalen Größe wuchsen. Deutsch vor allem, weil das Ausland von sich aus nichts Vergleichbares entwickelte, sondern von uns übernahm: deutsch ist das vom Glauben her bestimmte Werk Martin Luthers, das seiner Zeit das gesamte Volk in seltener Einmütigkeit bewegte; deutsch ist das in der Erkenntnis geborne Werk des allgemein schon mit „deutsch" bezeichneten Idealismus. In beiden Fällen gedieh

[1] Vgl. die Ausführungen zum gleichen Thema von Hans Engel in Heft 3, S. 186 ff. dieses Jahrganges.

eine Blüte geistiger Kultur, vor allen Dingen in der Musik.

Eine Untersuchung der treibenden Kräfte, der letzten Ursache des Reformationswerkes und des deutschen Idealismus ergibt zugleich die erste, allgemeine Wesensbestimmung: deutsch. Von da aus ist das Deutsche im besonderen, hier im musikalischen Prozeß zu begreifen.

*

„Deutsch" als in sich statische Größe hätte z. B. die Weiterentwicklung des ersten Gesangbuchs Luthers zu einem einzigen deutschen bedingt. Die zahlreichen Gesangbuchausgaben bezeugen das Gegenteil: kommt in der Verschiedenheit der nacheinander erschienenen die Eigenart der jeweils am Werk befindlichen Generation zum Ausdruck, so in der Verschiedenheit ungefähr gleichzeitig erfolgter Ausgaben die landschaftliche Besonderung.

Das Musikleben in den Kulturkreisen einer Landschaft ist durch die musikalische Tradition, das der jeweiligen Generation durch ihr Verhalten in der Tradition charakterisiert, ein Verhalten, wie es z. B. in der Ersetzung nicht mehr lebensfähiger Teile der Tradition oder überhaupt in deren Erweiterung durch einheimisches Schaffen und durch Übernahme neuen Gutes zum Ausdruck kommt. In der Übernahme selbst ist neben der jeweiligen Veranlassung dazu auch das „Was" und „Wie" schlechthin und der Vergleich mit dem, was nicht übernommen wurde, bezeichnend. Besonders charakteristisch ist, wenn nach Absterben der Tradition, namentlich aber in weltanschaulichen Umbrüchen elementarster Art die Fundamente zu neuer Tradition gefügt werden.

Wie das Übereinstimmende in den Kulturkreisen ihrer Landschaft das Gepräge gibt, so ergibt sich aus dem Verhältnis der Landschaften zueinander das, was alle gleichermaßen bewegt: das Deutsche.

Doch diese Bestimmung birgt Unebenbürtiges in sich: „Mode" ist ebenfalls, was im großen ganzen über landschaftliche Besonderung hinweg allgemein bewegt, was irgendwo bodenständig sein und übernommen werden kann. „Deutsch" wäre demnach nichts weiter als eine Mode, in der jeder Deutsche wie Nichtdeutsche je nach Bedarf „machen" kann. Aber diese Gleichung läßt Wesentliches außer acht: Muß Mode stets als etwas nachträglich Hinzugekommenes angesehen werden, so deutsch als durch Geburt Gegebenes. Und was aus innerer Notwendigkeit Ausdruck unseres Selbst wird, kann nie uns, sondern allenfalls dem Nichtdeutschen zur Mode werden.

*

Diese Darstellung liefe in Gefahr, als Propaganda für eine sklavische Übernahme deutscher Vergangenheit gewertet zu werden, als wenn sich das Deutsche in der Vergangenheit bereits so restlos erfüllt hätte, daß wir um deutsch zu sein nur Vergangenes zu wiederholen brauchten. Zwar ist uns Vergangenheit als Ausdruck unserer Deutschheit gegenwärtige Verpflichtung, doch würde heutzutage etwa die Kopie von Luthers Werk, wie er es bei seinem Tode hinterließ, oder wie es uns aus Tradition und Konvention überkommen ist, Stillstand bedeuten. Denn die Widerstände von einst, an denen Luthers Kraft über landschaftliche Besonderung und zeitgeschichtliche Bedingtheit hinaus wuchs, sind nicht die heutigen. Aber gerade in der die Widerstände meisternden Kraft liegt wie in der Einmaligkeit der Konzeption Luthers das Vermächtnis als das Deutsche.

In musikkultureller Hinsicht: wir könnten uns z. B. im Musizieren mit den Werken verewigter deutscher Meister begnügen und bei deren Reichtum jede weitere Produktion entbehren. Das hieße: daß uns die Gegenwart nichts Eigenes, nichts Deutsches mehr zu sagen hätte, was nicht schon irgendwie gesagt wäre. Entscheidend ist abermals das Deutsche als die Kraft, in der die Meister im Gefolge Luthers, im Gefolge des deutschen Idealismus ihr Lebenswerk schufen, die gleiche Kraft, die die Gegenwart nicht zur Kopie der Vergangenheit herabsinken läßt.

„Deutsch" als die alle Landschaften gleichermaßen bewegende Kraft verbietet, daß man z. B. die Melodie des deutschen Südens der andersgearteten des Nordens gegenüber als minder deutsch bezeichnet, daß man etwa nur am Notenbilde abgelesene oder andere mehr dem Zufall als systematischer Heuristik zu verdankende Kriterien zum Maßstab der Deutschheit erhebt und da, wo Deutsche diesem nicht entsprechen, deren Deutschheit zur Ehrenrettung des Maßstabes bezweifelt. Nicht diese Deutschen sind hinsichtlich

ihrer Deutschheit, sondern der auf sonderliche Deutschheit geeichte Maßstab ist revisionsbedürftig. Und diese Revision beruht darin, daß jede Landschaft erst bis ins Letzte auf ihr musikalisches Gewissen zu prüfen ist, ehe man sich an die Bestimmung des Deutschen wagen kann.

*

Trotz der eigenen Stellung des deutschen Idealismus zum Reformationswerk ist er ohne dieses undenkbar. Was aber aus dem Herzen unserer Heimat kam und durch Luthers Tat in allen deutschen Landen nahezu alle Bekehrte der mittelalterlichen Kirche zu Bekennern einer neuen Zeit werden ließ, das hat zur Bestimmung des „Deutschen" in der Musik Ausgangspunkt zu sein.

Da eine nur mündliche Überlieferung aus der Reformationszeit kaum noch denkbar ist — zwar bleibt abzuwarten, welche Rückschlüsse etwa das schriftlich noch nicht allenthalben erfaßte Volksmusizieren gestattet — sind wir neben dem musiktheoretischen und musikalischen Bestand der Bibliotheken auf die Archive angewiesen.

Kann selbst bei Ausfall der Bibliotheken mitunter das Archiv als letzte Instanz summarisch von einst musizierten Werken berichten, so hat es außerdem eigenständige Bedeutung: veranschaulicht z. B. das Staatsarchiv „gewissermaßen im Spiegelbild den Aufbau der Staatsverwaltung in seiner Entwicklung von den Zeiten des beginnenden Aktenwesens an",[2] dann ergeben sich aus Pfarr- und Gemeindearchiv jeweils entsprechende Bilder. Am „lebendig gewachsenen Organismus"[2] des Archivs wird so der weltanschauliche und gesellschaftliche Untergrund einstiger Musikkultur deutlich. Z. B. an der durch Berufung und Abgang von Kantor, Organist und Stadtpfeifer herrührenden Bewegung, an den Beziehungen zu dem Kompositionen dedizierenden Musiker und dessen Wirkungskreis, an den Verschiedenheiten, wie sie sich aus dem Vergleich der einzelnen Orgelbauten (Stellung der Orgel im Kircheninnern nach ästhetischen und akustischen Momenten; Dispositionen[3] und deren Veränderungen unter häufig unangetastet gebliebenem Prospekt) der verschiedenen Ortschaften, der einzelnen Kirchenbauten (an Hand der Risse) auf akustische und musikpraktische Bedingungen (Möglichkeit zur Aufstellung mehrerer Orgeln, Orchester, Chöre) ergeben, und nicht zuletzt am Verhältnis der Hauptstädte zum Musikleben der kleinen Städte und deren Ausstrahlungen wird der Lauf der durch Luthers Tat veranlaßten Musikkultur einer Landschaft sichtbar.

Die Bedeutung der Musik in den einzelnen Ortschaften läßt sich an der Stellung der Gemeinde zum Musikerstande erkennen (z. B. an der Höhe der Besoldung der Musiker; an der Dotation der Kurrende; an Ausgaben für Instrumente und deren Reparaturen und für Noten; an der musikalischen Ausgestaltung des Jahreskreises, der außergewöhnlichen Festlichkeiten; an dem Verhalten zu fremden und fahrenden Musikern; und vor allem in der Pflege einer musikalischen Tradition).

Damit wird das Archivwesen zu einem autonomen Ausgangspunkt musikwissenschaftlicher Arbeit, der dem andern Ausgangspunkt — vom Notenwerk her — ebenbürtig zur Seite steht.

Neben den bereits erfaßten musikgeschichtlichen Beständen der größeren Bibliotheken liegt für die Provinz Sachsen als das Heimatland der Reformation ein musikgeschichtliches Spezialregister[4] der im Staatsarchiv Magdeburg befindlichen Konsistorialakten vor, das noch der Ergänzung durch Pfarr- und Gemeindearchiv bedarf. Dem schlösse sich die systematische Inventarisierung musikkulturell bedeutsamer Gegenstände (Instrumente, Gemälde, Plastiken, Bauten) des öffentlichen und privaten[5] Besitzes an.

*

Die für die musikalische Charakteristik einer Landschaft entscheidenden Fragen:

1. welche Musiker (Schaffende und Nachschaffende) sind in ihr geboren, aufgewachsen, haben dort gewirkt oder ihr Lebenswerk geschaffen?

[2] Wentz, G., Staatsarchiv und Familienforschung in: Sachsen und Anhalt, Magdeburg 1934, Bd. 10

[3] Über 100 Orgeldispositionen liegen bis jetzt für den Reg. Bezirk Magdeburg vor.

[4] Im Auftrag des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung angefertigt.

[5] Zu berücksichtigen sind auch Altwarenhandlungen. So z. B. konnte ich 1937 in Magdeburg ein Hammerklavier (ca. 1800) erwerben, das (von der es reparierenden Firma Neupert als „namenlos" bezeichnet) in Klang und Bauart Meisterarbeit erkennen läßt. (Näheres an anderer Stelle)

2. welche musikkulturellen Güter sind (und waren) ihr eigen?

3. wie war ihr Musikbetrieb organisiert?

lassen sich erst nach Beherrschung des gesamten Materials wissenschaftlich beantworten. Aus dieser Antwort würde in Verbindung mit den anderen Landschaften die Bestimmung des „Deutschen" in der Musik folgen und damit eine „Geschichte der deutschen Musik", die den Tatsachen gerecht wird. Erich Kaestner

PS. Da es in der Entwicklung dieses Problems zunächst weniger auf Erörterung von Einzelheiten als auf Gewinn eines tragfähigen Fundamentes ankam, wollte es unvorteilhaft erscheinen, wenn etwa nur Teile dieses bereits vor zwei Jahren entstandenen Abrisses als Stellungnahme zu Engels Ausführungen gebracht würden.

DIE ALTEN NIEDERDEUTSCHEN LIEDER DES ROSTOCKER LIEDERBUCHES

Seit rund einem halben Jahrhundert stehen wir in Deutschland in einer fortlaufenden Lied-Renaissance. Auf die Zeit der großen Liedsammlungen R. von Liliencrons, Erk-Böhmes und Max Friedländers (nichtar.) folgte im praktischen Musizieren der Jugendbewegung, des Jödekreises und des Finkensteinerbundes die Erschließung alten Liedgutes. In der jüngsten Vergangenheit gehen nebeneinander her die praktisch-schöpferische Musikübung der Hitlerjugend und die wissenschaftlich-bewahrende Arbeit, wie sie die deutschen Volksliedarchive leisten. Das Bewußtsein von der inneren Notwendigkeit einer lebensvollen Liedpflege in einem Volke hatte zum ersten Male anderthalb Jahrhunderte vorher Herder bewogen, auf die „Stimmen der Völker in Liedern" zu lauschen. Die Romantiker gingen auf dem so gebahnten Wege fort und sammelten die Lieder des deutschen Volkes aus allen Gauen. So entstand des „Knaben Wunderhorn". Von jenen Tagen her empfingen wir den Impuls zur Arbeit am deutschen Lied und zu seiner Pflege und seiner Neuschöpfung. In der jüngsten Zeit ist nun zu beobachten, daß sich bewahrende und neuschöpferische Tätigkeit die Waage zu halten beginnen. —

In diesem Zusammenhange will der folgende Aufsatz versuchen, seltenes, altes Liedgut Niederdeutschlands aus dem nur wissenschaftlichen Blickfeld herauszurücken und somit hinweisend und vorbereitend für praktisches Musizieren zu wirken. Das kann jedoch nicht ohne genaue zeit- und musikgeschichtliche Einführung geschehen.

*

Daß uns altes deutsches Liedgut, im engeren Sinne: deutsches Volksliedgut, erhalten ist, verdanken wir im wesentlichen der stadtbürgerlichen Musikübung und -pflege in der 2. Hälfte des XV. und in der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Die erhaltenen Handschriften aus dieser Zeit enthalten kunstvolle mehrstimmige Liedbearbeitungen, die für eine damals hochentwickelte Musikübung gebildeter Laienkreise berechnet waren, und einige einstimmige volkstümliche Weisen, die vielleicht mit der Absicht, Volkslieder, die damals vergessen zu werden drohten, zu erhalten, aufgezeichnet wurden.

Das Rostocker Liederbuch entstand in dieser Zeit, da in allen deutschen Landen das Lied im Mittelpunkt des musikalischen Lebens stand und da die Laienmusikkreise in den Bürgerhäusern mit den fürstlichen und kirchlichen Kapellen in der Pflege des Liedes wetteiferten, das in Süddeutschland durch die Hofkapelle Kaiser Maximilians, welche zwischen den Städten Wien, Augsburg, Nürnberg und Innsbruck hin und her wanderte, eine ungeheure Verbreitung erfährt.

Diese einzigartige Lebendigkeit des deutschen Liedes reicht ungefähr bis in das Todesjahr des Reformators Luther. Er und sein musikalischer Berater Johann Walther griffen z. T. bei der Reformierung der kirchlichen Musik auf weltliche Liedweisen zurück, denen sie dann einen geistlichen Text unterlegten. So entstanden gerade die schönsten und kräftigsten Choräle aus weltlichen Liedweisen, die in jener Zeit lebendig waren. Unsere heutigen evangelischen Gesangbücher enthalten eine ganze Reihe solcher Kontrafakte! — Zeugen dieser großen Liedkultur in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sind uns die Liederhandschriften des Locheimer, des Glogauer und des Schedelschen Liederbuches und einer ganzen Reihe anderer Liederbücher teils mit teils ohne Noten, die heute wieder vielen

musizierenden Laien durch Neu-Veröffentlichung[1] bekannt geworden sind. Die Erfindung des Notendruckes Anfang des XVI. Jahrhunderts begünstigte dann das Gedeihen und die schnelle und weite Verbreitung des Liedes ganz erheblich. Eine große Zahl von gedruckten Liederbüchern kündet von dieser bedeutenden Zeit des deutschen Liedes, mit dessen Pflege Deutschland zum ersten Male führend in die Musikgeschichte der abendländischen Völker eintrat.

*

Das RL[2] hat seine eigene Geschichte. Es ist wie viele unserer wertvollsten handschriftlichen Funde durch einen glücklichen Zufall auf uns gekommen. Im Jahre 1568 wurden seine Blätter von einem Buchbinder, der für den mecklenburgischen Herzog Johann Albrecht arbeitete, zum Verkleben der Einbanddeckel verwandt. 1914 entdeckte der Bibliothekar Dr. Claußen in der Rostocker Universitätsbibliothek diese Blätter und veröffentlichte sie als „Rostocker Niederdeutsches Liederbuch vom Jahre 1478". Heute weiß man, daß das Liederbuch nach und nach im Verlauf des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts entstanden ist. — Die Sammlung ist sicher innerhalb eines Freundeskreises an der Rostocker Universität, die gerade von Braunschweigern und Lüneburgern zahlreich besucht wurde, durch 3 Schreiber angelegt. Die Lieder haben sie aus einer Sammlung, die „Stammbuchcharakter" gehabt haben mag, abgeschrieben. Das waren Sammlungen, die Dedikationen von Laienmusikern an den Liederbuch-Besitzer enthielten in Form von originalen Liedkompositionen oder Liedbearbeitungen, welche damals dem Eigner ins Liederbuch geschrieben wurden wie heute eigene oder fremde Versel

Der Fund des RL ist nun daher so bedeutsam, weil es mit der Überlieferung seiner 45 niederdeutschen Lieder überhaupt erst den Zeitraum vor 1600 unserer Betrachtung des nd. Liedes freigibt. Vorher beruhte unser Wissen vom alten nd. Volkslied auf den beiden gedruckten Sammlungen von Uhland und de Bouck aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts.[3] Ein Vergleich mit diesen Drucken ergibt, daß die Lieder des RL hier — also rund hundert Jahre später — nicht mehr erscheinen. Man kann daraus schließen, daß die Lieder, die zur Abfassungszeit des RL gesungen wurden und volkläufig gewesen sein müssen — denn die Schreiber notierten nur die 1. Strophe mit der Melodie — allmählich von den hochdeutschen Liedern im eigenen Lande verdrängt worden sind. Tatsächlich spiegelt ja bereits das RL in sich diesen Vorgang der Invasion hochdeutschen Liedgutes in den nd. Raum wider. Die Drucke des XVI. Jahrhunderts bringen dann, gleichsam das Ende dieses Prozesses offenbarend, in der Hauptsache nd. Übersetzungen hochdeutscher Lieder. Diese waren kunstvoller im metrischen und musikalischen Bau als die nd. Lieder. Sie verdrängten in dem Maße, als der Geschmack der nd. gebildeten Laienmusiker anspruchsvoller wurde, die schlichten Volksweisen der nd. Landschaften. Diese Weisen aber lebten gerade wegen ihres einfachen Inhaltes und Baues im Munde des Volkes weiter.

Der Sprache nach lassen sich die Lieder des RL in 3 Gruppen einteilen: ursprünglich rein nd. Lieder, ursprünglich hochdeutsche Lieder, die ins Nd. umgeschrieben wurden, lateinische Lieder.[4]

Die Gruppe der 30 rein nd. Lieder enthält vier historische Lieder, die braunschweigische Geschichte behandeln. Die Lieder singen von einem Herzog Otto von Braunschweig-Lüneburg, der 1464—1471 regierte. Der Dichter dreier Lieder (Nr. 3—5, zitiert nach der Ausg. von Ranke-Müller-Blattau) nennt sich am Ende von Nr. 5 selbst mit Namen: Henrik Sticker. Von den kriegerischen Händeln des Herzogs mit dem aufsässigen Landadel wird in den Liedern berichtet. Das erste dieser Lieder will von einem edlen, ehrgeizigen jungen Fürsten, dem Herzog Otto, „nyge mere" bringen. Der Herzog wird als beherzter Mann mit Löwen-

[1] Sämtlich im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

[2] Die wissenschaftlich exakte Ausgabe besorgten Fr. Ranke und J. M. Müller-Blattau. Halle 1927. — Die erste, nur teilweise Veröffentlichung geschah durch den Entdecker des RLB. Claußen, Rostock 1919 zur 500-Jahrfeier der Rostocker Universität.

[3] Hrsg. v. d. germ. Sektion des Vereins für Kunst und Wissenschaft, Hamburg 1883.

[4] Die lateinischen und die hd. Lieder, die als Konkordanzen zu Liedern in andern Liederbüchern des schwäbisch-ostfränkischen Kreises (Locheimer-, Augsburger Liederbuch, Liederbuch der Cl. Häzlerin) bedeutsam sind und größtenteils die Tradition des späten Minne- und Gesellschaftsliedes aufweisen, sollen in dieser Betrachtung unberücksichtigt bleiben.

mut geschildert. Die Untertanen werden ermahnt, ihrem Herren treu zu sein! — Hier wird deutlich, wie man in jenen Zeiten die Macht des Liedes nutzte, um durchs Lied zu werben und Stimmung für eine Person oder Sache zu erwecken! Der Dichter des Liedes bedient sich an dieser Stelle eines kräftigen, unmittelbar sprechenden Vergleiches von eigen nd. Bildhaftigkeit: „en wyden here vorworet den eken knecht“: ein Herr aus Weidenholz, eine Intrigantennatur, kann unter Umständen, wenn die Untertanen nicht zum Herzog stehen, den eichenen Ritter überwinden. Darauf wird die gegnerische Partei der Abtrünnigen genannt: die Herren von Bartensleben. Die Schlacht zwischen beiden Parteien ist bei Dannenberg, einem Ort in Hannover an der Jeetzel oberhalb ihres Einflusses in die Elbe, geschlagen. Die Abtrünnigen sind vom Herzog besiegt! Der Herzog wird gewarnt, sich vom Gegner hintergehen zu lassen. Dem abtrünnigen Adel wird gedroht:

„sti groten flechte nemet war
de lowe de wil nicht sliken,
he kumt al openbar.“

Als ständiges Sinnbild des Braunschweiger Herrscherhauses seit der Zeit des großen Welfenherzogs erscheint auch hier der Löwe als Symbol der Kraft des jungen Herzogs. Der Dichter, der auf der Seite des Herzogs in diesem Streite steht, mahnt den Herzog an seine Pflichten: er soll die Straßen seines Landes für die Kaufleute sichern; das werden die ihm danken und Ehre und Ansehen ihm mehren helfen. In dieses Lied ragt etwas vom täglichen Leben der damaligen Zeit herein, vom Berufsleben der Kaufleute in den blühenden Hansestädten Norddeutschlands, von den Händeln der Territorialherren und den Kriegen der Herzöge.[5] Das nächste aus der Gruppe dieser Lieder gibt eine andere Episode aus diesen Kämpfen wieder:

„Enes donnersdages dat gescach
dat me den Lowen braschen (brüllen) sach
vor der Wulfeborch in der veste.“

Die Wolfsburg an der Aller war der Stammsitz der von Bartensleben, der nach blutigem Kampfe eingenommen und geplündert wurde. Das Lied wirbt für den Herzog und mahnt ihn, auf dem Posten zu sein, es ruft den Herzog und seine Untertanen auf zusammenzustehen! Der Lieddichter, zweifellos ein Parteigänger des Herzogs, der im Namen der Braunschweiger dem Herzog ihre Treuergebenheit versichert, bedient sich des Liedes zur politischen Werbung. Das letzte der „De ottone duce luneborgensi“ überschriebenen Lieder offenbart besonders deutlich den kämpferischen Willen und die politische Aktivität des Verfassers. Nachdem er des Herzogs bisherige Verdienste herausgestellt und seine schöne Erscheinung und Tüchtigkeit gepriesen hat, berichtet er von seiner letzten Heldentat: der Plünderung und Verwüstung der Stadt Wittingen. Endlich hat damit der Herzog den Herren von Bartensleben das Handwerk gelegt. Die handeltreibenden Untertanen, die Ruhe und Ordnung auf den Straßen brauchen, aber atmen von der Schreckensherrschaft der Bartensleben wieder auf. Dieser Stimmung gibt das Lied

[5] Dieses Lied wurde genauer interpretiert, um eine ungefähre Vorstellung vom historischen Volksliede dieser Zeit zu geben, das zu allen Zeiten zur deutschen Volks- und Kunstpoesie gehört hat und in seltenem Maße Ausdruck germanischen Lebensgefühls war, vom frühen Hildebrandsliede über die Volksliedballade des Mittelalters bis zur Kunstballade des letzten Jahrhunderts. Weise und erstes Gesätz heißen:

Nu - we me - re han ik vor-
no - men, synt kort - lich in de
laut ge - ko - men van ey - nem
jun - gen he - - ren: her-
tich ot - te is he ge - nand,
syn loff dat wil ik me - ren.

Ausdruck und verknüpft damit die Mahnung zum Frieden![6]

Die Melodien zu diesen Liedern sind sehr gut erhalten. Es handelt sich um originale Weisen zu den Texten. Alle drei Melodien zeigen das der damaligen deutschen Musik eigene Merkmal: die Reihung von mehreren Melodieblöcken. Durch Pausen oder langgehaltene Noten sind diese Blöcke gegeneinander abgegrenzt da, wo Vers- und Melodiebogen enden. Der Rhythmus der Melodie verläuft durchgehend in engem Bezug zum Text; er ist gleichförmig; in heutige Notation umgeschrieben erscheinen Viertelnoten im Wechsel mit zwei Achteln an Stelle einer Viertel. Diese Gleichförmigkeit im Rhythmus findet ihre Entsprechung in einer stufenweise im Tonraum der Oktave (oder allenfalls None) aufwärts und abwärts schreitenden Melodiebewegung. Terz, Quint oder Oktave werden im Sprung erreicht, abwärts oft die Quart. Die Melodien haben weniger sanglichen als vielmehr rezitativischen Charakter. Der Aufbau erfolgt nicht nach Baugesetzen unseres heutigen harmonischen oder melodischen Dur und Moll, sondern nach denen der „Kirchentonarten" und pentatonischen Leitern, die der deutschen Musik der Spielleute zu Grunde lagen. Die Stilelemente der Gregorianik und der deutschen Volksmusik haben gemeinsam an den ursprünglich in deutschen Landschaften gewachsenen Liedern grundlegenden Anteil.

Im oberdeutschen Raume wurden die Stilelemente der deutschen Volksmusik zum erstenmal durch Neithart von Reuenthal aus dem unkontrollierbaren Bereich der Spielmannsmusik gehoben. Im Gegensatz zu diesen bekannten oberdeutschen Liedweisen der hochdeutschen Gebiete sind die nd. Weisen im Melodischen und im Rhythmischen unentwickelter. Sie stellen gerade darum, wenn man so will, den ursprünglich deutschen Liedtyp reiner und strenger dar als die meisten Weisen der hochdeutschen Gebiete, die den Einflüssen der burgundischen und niederländischen Musik viel offener waren. Man hat durch Vergleichung deutscher und burgundischer Lieder ja festgestellt, daß die Tenores, d. s. die Gerüststimmen der mehrstimmigen Lieder, sowohl die der burgundischen Chansons wie auch der Lieder aus dem oberdeutschen Gebiet, einer gemeinsamen französischen Quelle entstammen: den »Basses dances«, einer Sammlung von Tänzen aus dem Bereich der musica vulgaris. Einige solcher als Tenor bezeichneten Weisen finden sich auch im RL unter der hochdeutschen Liedgruppe.

Die besprochenen historischen Lieder stehen in der Sammlung zwischen einem markigen lehrhaften Liede und einem sonst unbekannten Weihnachtsliede: „Ein hillich dach und ein hilch nacht" (Nr. 2 und 6). Diese beiden und ebenfalls die drei Lieder, die von hoher Minne singen: „Mir wasset an mynem garden ...". „En frowelin de ik meyne ...". „Wil gi horen eynen sanck..." (Nr. 18, 34, 35), sind nur schwacher Ausdruck von eigentümlich nd. Vorstellungen und Empfindungen. Inhaltlich und formal verraten alle eine hohe Tradition. Sie sind unter der langanhaltenden, alle deutschen Lande allmählich umgreifenden Einwirkung des Minnesangs entstanden. Zu dieser Gruppe gehört auch die lat.-deutsche Minnelehre (Nr. 43), die der Geschmacksrichtung der gebildeten Bürger entgegengekommen sein mag.

Das RL überliefert an echt volkstümlichem Liedgut mehr als das Locheimer Liederbuch

---

[6]) Ein viertes Lied, das jedoch fragmentarisch im Text und ohne Melodie überliefert ist, gehört noch zu der Gruppe der Braunschweiger Lieder (Nr. 11) Es stammt aus einer anderen Zeit (1432) und schildert andere Ereignisse: den Bruderkrieg der Herzöge Heinrich und Wilhelm von Braunschweig. Die Abwesenheit seines Bruders Wilhelm benutzt Herzog Heinrich, wie die „Braunschw. Chronica" Buentings aus dem Jahre 1584 berichtet, „seines Bruders Land einzunehmen / kommt dermal eins gen Wolfenbüttel / als ein Freund / nimmt aber das Schloß alsobald ein / und weiset seines Herren Bruders Gemahl / Fraw Ceciliam Geborene Marggrefinnen zu Brandenburg / mit ihren Jungen Herren Sönen zum Hause hinab nicht ohne große Wehmut / der christlichen tugendreichen Fürstin. ... Herzog Heinrich aber blieb gleich halsstarrig / und ließ sich das Elend der trawrigen Fürstin nicht bewegen." Herzog Wilhelm kehrt auf diese Kunde in sein Land zurück und greift seinen Bruder auf Wolfenbüttel an. „Die von Braunschweig / hielten es mit dem Herzog Heinrichen / dem sie solche unbillige hendel an die hand zu nemen geraten hatten / dingeten derwegen von der stad Magdeburg auch Kriegsvolck / Herzog Heinrichen zum Besten / wider Herzog Wilhelmen / und griffen beide Brüder einander an / darob nicht geringer schaden geschahe / und das Land Braunschwig / mit Schwert und Fewr sehr verwüstet und verdorben ward". Das erhaltene Lied erzählt zwei Episoden aus diesen Geschehnissen: die Vertreibung der Herzogin aus dem Schloß und den von allen Seiten erfolgenden Angriff der Wilhelmischen Partei auf Wolfenbüttel sowie die Meldung vom Herannahen der Hilfstruppen Heinrichs durch „Henne Doryngh" (wohl aus dem bekannten braunschweigischen Geschlechte der Döring).

(„Ich spring an diesem Ringe...“, „Ich fahr dahin“). Die Nummern 47—56 stellen eine planvoll zusammengestellte Gruppe kurzer schlichter Volksweisen dar. Nur Melodie und eine Strophe sind jeweils überliefert, weil die Lieder offenbar sehr bekannt waren.

Diese kurzen Tanz- und Scherzlieder, meist 2—6 Zeiler, singen von den verschiedensten Episoden des täglichen Lebens: Wäre der Hafer nur erst verkauft, so brauchte ich nicht darauf zu sinnen, wie ich ihn los werde (47). Meinen Mantel hab ich als Pfand versetzt, mein Geld ist aufgebraucht; nun muß ich armer Mann von dannen ziehen (48). Ein altes Tanzlied singt von einem Schreiber, der ein frischer Geselle ist und sich ein hübsches Liebchen erkoren hat (49).

„Nu wol ben, lat ruschen,
men sut wol wo id gheyt.
Ik hadden leueken uterkoren ....“ (50)

war ein in ganz Deutschland sehr verbreitetes Lied. Das hd. „La rauschen, lieb, la rauschen“ (Forsters Liederbuch) ist aber sicher ein eigenes Lied. — Das nd. Lied des RL:

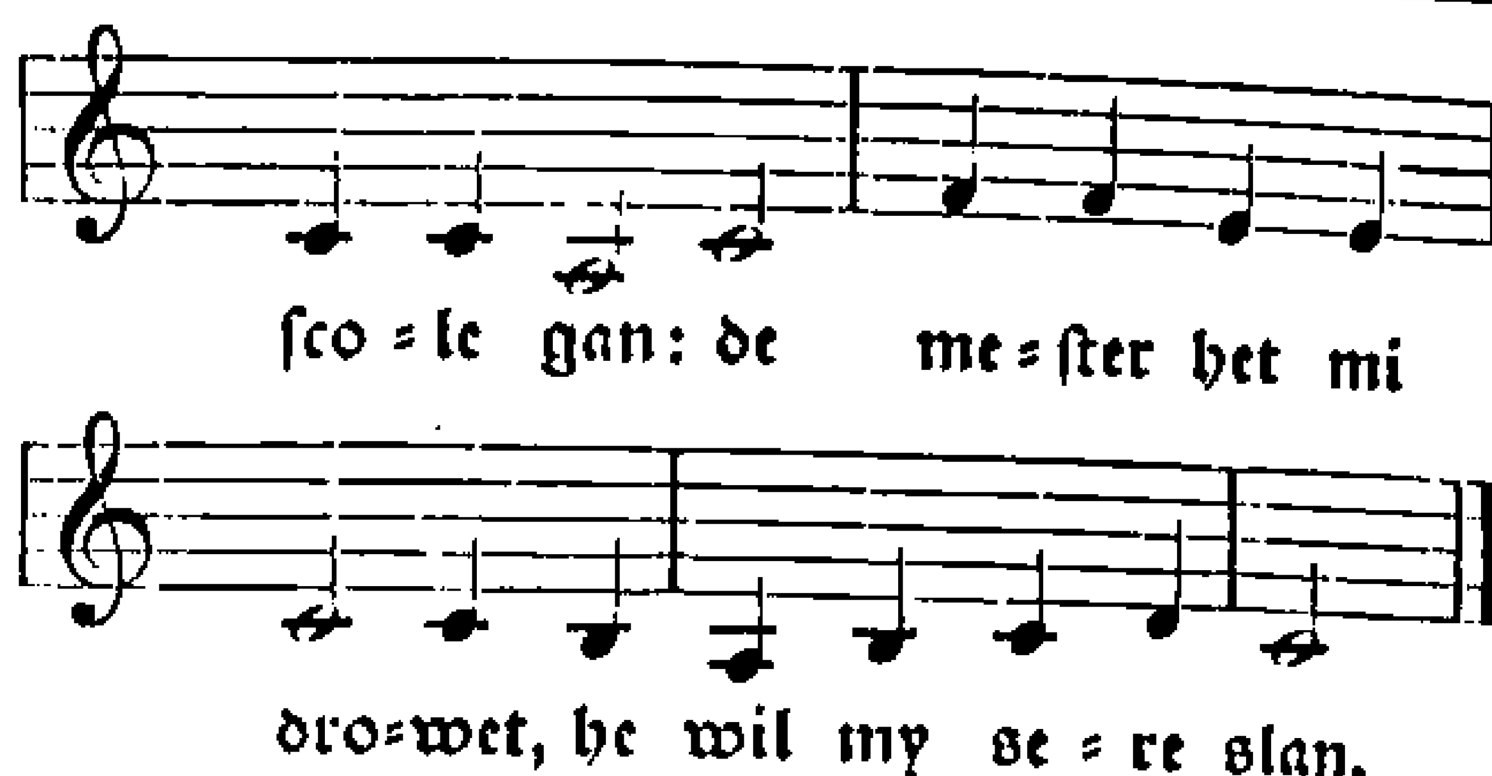
„Id reghent up der brugge,
trud leff, id en is nicht nat.
heyuch! heyuch!
we synes leues nicht en hat,
de hat grot ungemach ...“

ist ein bedeutsamer Fund (51). Es erweist sich als das Original des heute noch überall lebendigen Kinder-Liedes: „Es regnet auf der Brücke...“. Ein schlagender Beweis für die Langlebigkeit eines Liedes! (52) Neben dem zarten Liede: „Ik mot liden und mot miden...“ (53) steht ein derbes, aus echt nd. Lebensgefühl geborenes Lied:

„Ligge stille, ligge stille
ik wil dit en boleken maken
dus also
up deme stro
sunder syden laken.“ (54)

Sicher wurden dies und auch das folgende Kinderlied (55) zum Tanzreigen gesungen:





Das letzte dieser Lieder: „Ik singh myn auendlidelyn...“ ist ein Spottlied auf die höfische Lebenshaltung, gesehen aus der gesunden Sphäre des Volkes und seiner Lebensnotwendigkeiten. Den gleichen, in jener Zeit beliebten Ton schlagen drei weitere Lieder an (21, 23, 24). In dem einen Liede wird der minneheischende Ritter schlechthin verulkt: der Ritter ist „ein stolzer Knab' von neunzig Jahren“; so alt ist er über seinem ewigen Werben geworden! Nun aber will ihn das Mädchen nicht mehr, und er wird derb abgewiesen (21). In dem anderen Liede wird das untätige, unschöpferische Leben des höfischen Ritters gegeißelt:

„We synes ackers nicht en feget,
dem wasset ok nen ghetrede.“

Mit zwei solchen Versen, die ihre Herkunft aus einem bäuerlichen Lebensraum und gesund-bäuerlicher Lebensanschauung offenbaren, wird gleichsam mit einer Handbewegung die süße Verspieltheit des Minnesanges, für die das Volk keinen Sinn hat, beiseite geschoben. Die Falkenjagden und das jahrelange vergebliche Dienen um eine Frau werden abgelehnt! Inmitten jener volkstümlichen Liedweisen steht ein Prager Studentenlied: „Filia vis militem bene equitantem?“ („Tochter, wünschst du dir einen Soldaten, der ein tüchtiger Reiter ist?“). Daß es hier steht, spricht für seine Volkstümlichkeit. Von Böhmen ist es bis an die Ostsee gewandert! Stark höfische Anklänge und Wendungen zeigt das sicher aus hd. Liedgut zusammengesungene „Mädchenlied“ (10). Dagegen wieder ganz aus der nd. Lebenssphäre und Gefühlswelt kommt das Lied im Wechselgesang: „Woldestu yo min boleken wesen?“, wo dem schlauen Knaben ein noch verschlageneres Mädchen antwortet! (37).

Die Melodien dieser Volksweisen (47-56) sind gegenüber denen der historischen Lieder noch

einfacher und gleichförmiger im Melodischen und Rhythmischen. Auch hier ist die Technik des Cantus planus vorherrschend. Der Tonumfang einer Melodie ist oft nur eine Quint oder Sext. Einzig das Lied: „Nu wol hen lat ruschen..." zeigt durchgehend modale Rhythmik, d. i. ein festes, immer sich wiederholendes rhythmisches Schema. Dieser Rhythmus, gepaart mit einer freien Melodiebewegung, macht die Beschwingtheit dieses Liedes aus. Eng dem Wort angelehnte Melodierhythmen sind auch das Hauptkennzeichen dieser Lieder. Solche Rhythmen halten sich erfahrungsgemäß besonders lange in allen Gebrauchsliedern, Arbeits- und Tanzliedern.

Zusammenfassend ist zu sagen: Das niederdeutsche Lied zeigt stark konservative Züge. Der Niederdeutsche bleibt seinen einfachen Weisen treu und übernimmt aus anderen Musikkulturen so gut wie garnichts.

Die große Zahl derb erotischer Schwank- und Vagantenlieder im RL vervollständigt erst das Bild, das wir uns vom Lied im nd. Lebensraum machten. Da wird vom Bauern gesungen, der auf ein Schloß mit Roß und Wagen fährt, der Frau beiliegt und dafür Roß und Wagen einsetzt, den dann aber am Morgen der Einsatz reut und der durch Lüge und List wieder in den Besitz seines Gefährtes kommt (15). Von einem Herren Arnd wird da erzählt, der den Pfaffen in seiner Kammer bei seinem Weibe findet, den Pfaffen mit dem Stock verprügeln will, dann aber vom Pfaffen schlau ermahnt wird, Buße zu tun, da er sonst in den Bann komme (26). Ein höchst obszönes Liedchen singt von der Liebe eines Mönches und einer Nonne, ein im Mittelalter beliebtes Thema der Fahrenden (27). In einem anderen Lied klagt ein verschmähter Liebhaber sein Leid, daß statt seiner andere des Nachts von seiner Geliebten empfangen werden (33). Ein waschechtes Vagantenlied, das den Minnesang travestiert, will von der „Reinen" singen. Diese Geliebte ist so „rein", daß es nur „Gottes Wunder" zu verdanken ist, wenn der Liebhaber nachts im Bett von den Läusen nicht aufgefressen wird.

In diesen niederdeutschen Schwankliedern kommen wirklich eigentümliche Wesenszüge des nd. Menschen heraus. Die handelnden Personen dieser Lieder zeigen die Pfiffigkeit, Schlauheit, Verschlagenheit des Niederdeutschen, es sind derbe Gestalten von einer blühenden Sinnlichkeit, die uns hier begegnen. Sie lieben den derben Witz und das Burleske genau so wie ein Leben des Genusses. Die Schlemmerliedchen:

„De morghen, de morghen..." (13)

„Der werlt, der hat einen dummen mod..." (15)

sind durch ganz Niederdeutschland bis in die Niederlande hinein gesungen worden. Des Vlamen Timmermans Gestalten haben heutigen Tages diesen Hang zum Wohlleben, zum Auskosten der Güter der Erde als einen unvergänglichen Wesenszug des nd. Menschen. Die Vertrautheit mit der Wirklichkeit und die Gläubigkeit an den „irdischen Tag", die Gesundheit, das Gefühl für das Echte, das sich gegen das Unwahre der höfischen Atmosphäre richtet, die Treue (17) und die Lebens-Erfahrung — all dies gehört zu den nd. Liedern, hinter denen die nd. Menschen selbst stehen. — Die nd. Dichtung greift ins Leben wie etwa Walther von der Vogelweide in seinen Liedern der niederen Minne und Neidhardt in seinen Tanzliedern.

Gerade in diesem Überwiegen des volkstümlichen Liedgutes aus der Sphäre der musica vulgaris über die geistlich-lateinische und die weltliche mehrstimmige Liedmusik der Stadtbürger liegt die Eigenart des nd. RL. gegenüber den hd. Liederbüchern. Hanspeter Rieschel

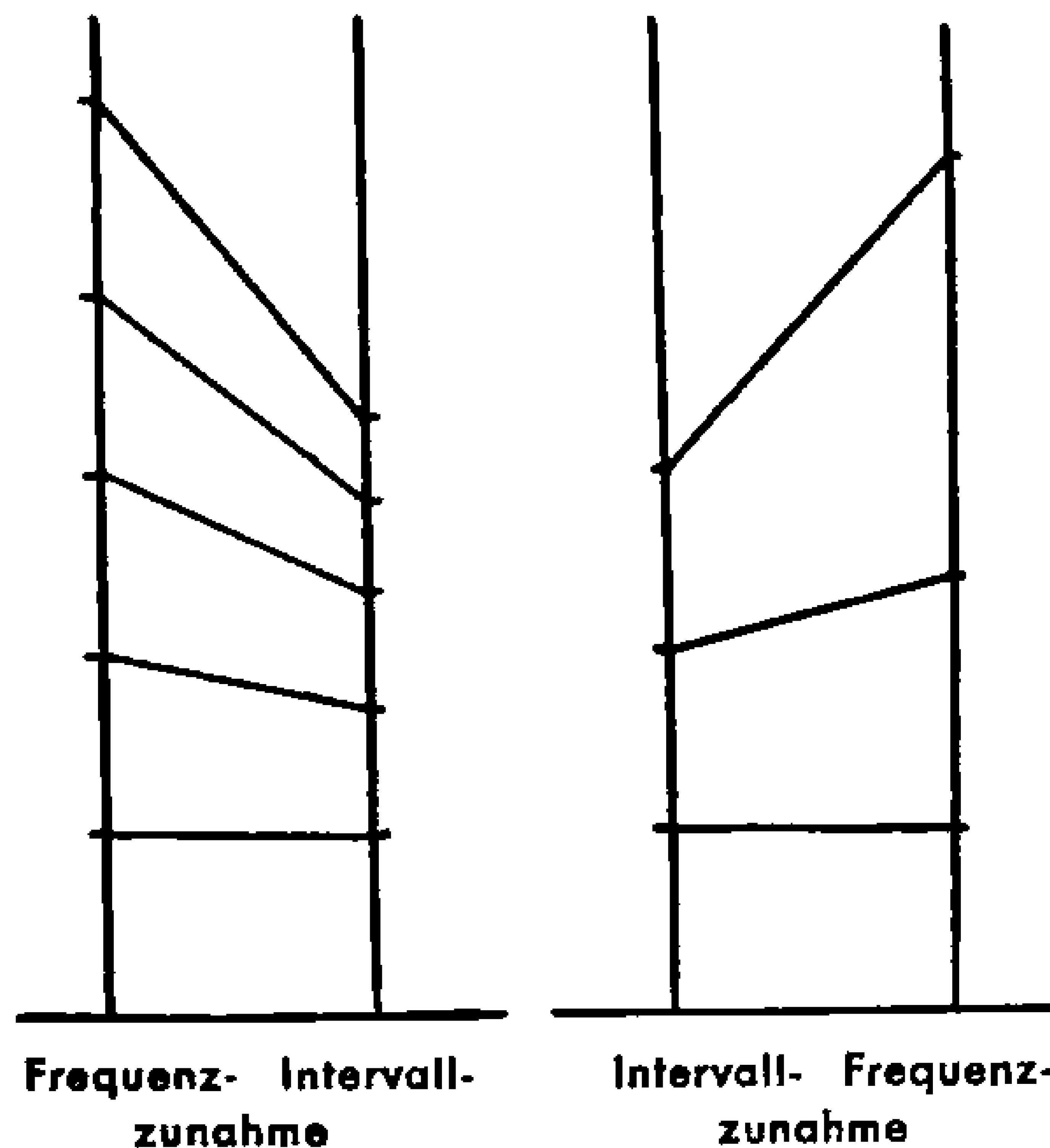
Musik und Technik

EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK

2. Tonhöhe und Lautstärke

Die Tonhöhe hängt von der Frequenz der Schallschwingung ab: je größer die Zahl der Schwingungen in der Sekunde ist, desto höher wird der Ton empfunden. Die Beziehungen zwischen Frequenz und Tonhöhenempfindung sind aber nicht linear, d. h. gleiche Frequenzzunahme bedingen nicht gleiche Tonhöhenzunahmen, sondern die Tonhöhe nimmt proportional dem Logarithmus der Frequenz zu oder ab. Hat man eine Reihe von Tönen, deren Frequenzen jeweils um den gleichen Betrag zunehmen, so bleiben die zwischen zwei Tönen gebildeten Intervalle nicht gleich groß, sondern sie werden mit zunehmender Höhe immer kleiner. Umgekehrt wird bei Tönen gleichen Intervallab-

standes die Frequenzdifferenz nach oben zu immer größer:

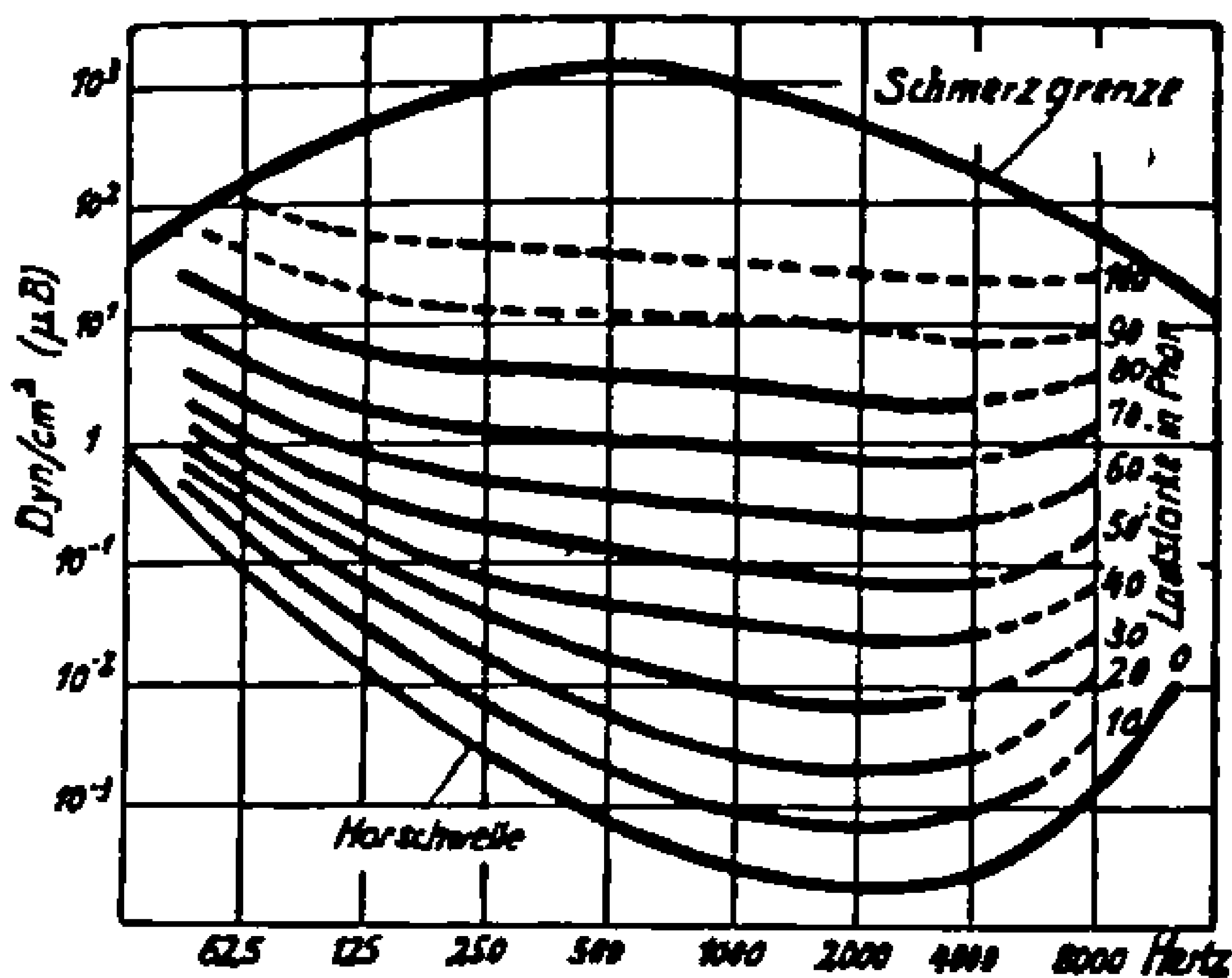


Das gesamte Hörgebiet (Hörumfang) reicht von 16 bis etwa 20 000 Hz Schwingungen mit Frequenzen unterhalb 16 Hz werden zum Unterschied von dem eigentlichen „Hörschall“ mit Infraschall und diejenigen oberhalb 20 000 Hz mit Ultraschall bezeichnet.

Die **Lautstärkeempfindung** ist vom Schalldruck bzw. von der Schallstärke (Schallintensität) abhängig. Um einen Ton innerhalb des Hörbereichs vernehmen zu können, bedarf es eines bestimmten Mindestschalldrucks, der je nach der Frequenz verschieden groß ist und die untere Hörschwelle für die Lautstärkeempfindung (Reizschwelle, Empfindungsschwelle) bezeichnet. Bei zu großer Schallstärke geht die Hörempfindung in eine Schmerzempfindung über. Die Grenze zwischen Hör- und Schmerzempfindung wird Schmerzschwelle (Fühlschwelle, Peinschwelle) genannt. — Während nun bei der Tonhöhenempfindung die Beziehungen zwischen dem objektiven Vorgange und der subjektiven Empfindung streng logarithmisch verlaufen, trifft dies bei der Lautstärkeempfindung nur noch bedingt zu. Am günstigsten liegen die Verhältnisse bei einer Frequenz von etwa 1000 Hz. — Als Lautstärkemaß (subjektives Hörmaß) ist das **Phon** eingeführt worden, das ein logarithmisches Maß ist und dadurch den Beziehungen zwischen objektiver Schallstärke und subjektivem Hören Rechnung zu tragen versucht. Durch Bezug auf das absolute Maßsystem ist es aber auch objektiv festgelegt und zwar ist auf der Internationalen Akustischen Konferenz zu Paris im Jahre 1937 bestimmt worden, daß bei einem Ton von 1000 Hz ein Schalldruck von 2 μB (= 2 dyn/cm²) eine Lautstärke von 80 Phon ergibt. Der Schwellenschalldruck beträgt danach 0,0002 μB. Ein Lautstärkeunterschied von 1 Phon ist gerade noch wahrnehmbar. Die Hörschwelle hat 0 Phon, die Schmerzschwelle etwa 130 Phon. Zum Vergleich dienen die Phonangaben verschiedener Geräusche:

0 Phon	=	Hörschwelle
10 „	=	Leises Flüstern
20 „	=	Ruhiger Garten
30 „	=	Uhrticken (Wecker)
40 „	=	Unterhaltungssprache
50 „	=	Ruhige Straße
60 „	=	Verkehrsreiche Straße
70 „	=	Großer Straßenlärm
80 „	=	Motorrad
90 „	=	Lärm in Flugzeugkabine
100 „	=	Motorrad (ohne Schalldämpfer)
110 „	=	Kesselschmiede, Preßlufthammer
120 „	=	Flugzeugmotor in 5 m Entfernung
130 „	=	Schmerzschwelle

Phonangaben gelten definitionsgemäß nur für die Frequenz 1000 Hz, und zwar können bei dieser Frequenz die Phonwerte aus dem objektiv ermittelten Schalldruck bzw. aus der Schallintensität auf Grund der logarithmischen Beziehungen bestimmt werden ($L = 20 \log \frac{P}{Po} = 10 \log \frac{J}{Jo}$ Phon). Die Phonwerte für andere Frequenzen sind nur durch Vergleich mit der Normalfrequenz zu ermitteln; denn die Lautstärkeempfindung ist stark frequenzabhängig: Je nach der Frequenz werden Töne gleicher Schallintensität verschieden laut empfunden, und umgekehrt sind gleichen Lautstärkeempfindungen je nach der Frequenz verschiedene Schallintensitäten zugeordnet. Die Kurven gleicher Lautstärke zeigen die Zusammenhänge:



Bei tiefer Frequenz ist also das Ohr ziemlich unempfindlich und benötigt für gleiche Lautstärkeempfindung einen bedeutend größeren Schalldruck als z. B. bei 1000 Hz. Wilhelm Stauder

Musikalische Rundschau

MUSIK UND AUSLANDSDEUTSCHTUM IN ROM

Das kulturelle Leben jeder auslandsdeutschen Kolonie wird sich nach der Zusammensetzung ihrer Glieder richten. Wohl kaum eine auslandsdeutsche Kolonie ist so verschiedenartig zusammengesetzt und ist so dem Wechsel unterworfen wie die in Rom. Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß in Rom nicht nur alle Berufe vertreten sind, Arbeiter der Faust und Arbeiter der Stirn, sondern daß es auch eine ganze Anzahl von deutschen Institutionen gibt, die das Leben der Kolonie stark beeinflussen. An der Spitze stehen als Vertreter des Reiches die beiden deutschen Botschaften, am Quirinal und am Heiligen Stuhl (beim König von Italien und beim Papst), und seit 1933 die Partei mit ihren verschiedenen Organisationen: Landesleitung und Ortsgruppe der AO. der NSDAP., Arbeitsgemeinschaft der deutschen Frau im Ausland, DAF., Jugendformationen u. a. Gliederungen; ferner die Kirchen beider Konfessionen, die Deutsche Schule (jetzt Oberschule), die verschiedenen deutschen Kulturinstitute, wie das Archäologische Institut, das kunsthistorische Institut der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (Biblioteca Hertziana) mit seiner Abteilung für Kulturwissenschaft; das Deutsche Historische Institut, die Deutsche Akademie, bei der deutsche Künstler, vor allem der bildenden Künste, zum freien Schaffen auf ein halbes bis ein Jahr zu Gaste sind. Auch das Deutsche Nachrichtenbüro mit seinen Journalisten und der deutsch-italienische Studentenaustausch sind hier zu nennen, sowie das allerdings internationale landwirtschaftliche Institut, das eine deutsche Abteilung besitzt. Rechnet man zu diesen verschiedenen Berufen, die in den genannten deutschen Institutionen wirken, noch all die anderen, wie Sprach- u. a. Lehrer, Erzieherinnen, Pflegerinnen (außer den deutschen Klöstern gibt es auch ein deutsches Diakonissenheim mit Krankenstation), Handel- und Gewerbetreibende, Handwerker, Haus- und Hotel-Angestellte, überhaupt Angestellte aller Art, so hat man das bunte Bild, aus dem sich die deutsche Kolonie in Rom zusammenstellt. Dazu kommen, abgesehen von dem Touristenstrom, der sich alljährlich auf Rom ergießt, noch eine Menge Reisende, die sich den Winter über, vielfach auch ein halbes Jahr, hier aufhalten und ebenfalls dieses Bild beeinflussen. Vergegenwärtigt man sich endlich, daß die genannten Institutionen kaum wirklich jahrzehntelang hier ansässige Beamte besitzen, sondern daß der größere Teil von ihnen, nach der Besonderheit ihrer Aufgabe, wie bei den Attachés, Stipendiaten und Assistenten, dauernd wechselt, oft schon nach 1 Jahr, so kann man wohl sagen, daß die deutsche Kolonie in Rom einem bewegten Strome gleicht, auf dem in bunter Folge die mannigfaltigsten und verschiedenartigsten Schiffe vorübersegeln. Der im wirklichen Sinne Auslandsdeutsche, der hier geborene und vielleicht seit Generationen hier lebende, steht wohl auf festem Boden, sieht sich aber immer wieder vor neue Bilder und Menschen und daher vor neue Aufgaben gestellt. Unberührt davon ist das Schaffen und Forschen der Behörden und Institute, die weite, hohe Ziele vor sich haben und verfolgen können, aber in diesen Zielen mit der Kolonie als solcher nicht verbunden sind.

Jede andere systematische Arbeit an dieser Kolonie, die eben durch die Besonderheit ihrer fluktuierenden Zusammensetzung keine Kolonie im eigentlichen Sinne des Wortes ist wie z. B. die Mailänder, ist von vornherein außerordent-

lich schwer. Oft glaubt man in den Wind zu säen, aber man muß sich damit trösten, daß ja gerade der Wind die Samen weit forträgt und sie in anderen Landen aufkeimen läßt. So tragen auch die Menschen, die hier vorübergehend gelebt, gewirkt und sich gegenseitig beeinflußt haben, die starken Eindrücke, die sie von dieser unvergleichlichen Stadt empfangen und die sie doch irgendwie anders formen, mit sich fort und wirken fruchtbringend auf andere und in der Heimat. Auch in der Musik sieht eine zielbewußte Arbeit selten die Früchte ihrer Saat. Und fast jede musikalische Arbeit ist ein Improvisieren, ein Sich-Anpassen an jeweilige Gegebenheiten.

Etwas anders war es in den Jahren unmittelbar nach dem Kriege. Damals war die Kolonie noch klein, aber dafür beständiger. Es gab einige musikfreudige Kreise, aus denen heraus viel musiziert wurde. Sie bildeten einen gemischten Chor und sogar ein Orchester, aus Deutschen und Italienern, die zusammen öffentliche weltliche und kirchliche Konzerte gaben. Es wurden in jenen Jahren auch musikgeschichtliche Kurse gehalten, und die instrumental-beflissene Jugend veranstaltete größere Aufführungen innerhalb der Kolonie.

Ständige Pflegestätten deutscher Musik sind bis auf den heutigen Tag die beiden Kirchen gewesen und die deutsche Schule (früher bis zum „Einjährigen"). Während die katholische Kirche von Zeit zu Zeit auch außerhalb des kirchlichen Raumes und über die deutsche Kolonie hinaus große musikalische Werke, wie Haydns „Jahreszeiten", Händels „Messias" usw., aufführte, für die jeweils ein deutscher Chor von etwa 100 Sängern und ein großes Orchester von Musikern des hiesigen italienischen Sinfonie-Orchesters zusammenkamen, hat die evangelische Kirche mit kleineren Formen gearbeitet. Sie kann aber auf einen durch die Jahre hindurch ständig bis heute erhaltenen, regelmäßig probenden Kirchenchor zurückblicken, der nur aus Laien besteht und der die Grundlage bildet für die auch jetzt noch im Wachsen begriffenen, jedoch stets an die Kirche gebundenen kirchenmusikalischen Veranstaltungen, wie die nun schon traditionell gewordenen geistlichen Musiken in der Weihnachts- und Passionszeit. Auch ein Jugendchor betätigt sich dabei; er hat in den letzten Jahren zusammen mit der deutschen Schule sogar im Rundfunk Weihnachtslieder in die Welt gesungen. In beide Kirchen kommen außerdem bis in unsere Tage hinein bedeutende deutsche Organisten, Instrumentalisten und Sänger und manchmal ganze Chöre zu gelegentlichen Kirchenkonzerten.

Hingegen konnten sich in der Kolonie selbst weder das Orchester noch der weltliche Chor der Nachkriegszeit halten. Nur zweckgebundene Musik, wie die schon erwähnte im Rahmen der kirchenmusikalischen Veranstaltungen, bestreitet heute ihre Kräfte aus den eigenen Reihen. Dadurch, daß in den letzten Jahren viele deutsche Künstler, auch größten Stiles, nach Rom kommen und oft innerhalb der Kolonie Abende geben, haben die weltlichen musikalischen Aufführungen aus Mitgliedern der Kolonie ganz aufgehört. In der „deutschen Vereinigung", in der Kulturabteilung der „Hertziana", in der deutschen Akademie, bei den großen Empfängen der Botschaften kann man sozusagen auf deutschem Boden deutsche Musiker hören; aber auch im Rahmen deutsch-italienischen Kulturaustausches, wie im Studentenaustausch und in dem italienischen, dem römischen Auslandsdeutschtum sehr nahe stehenden Istituto di Studi Germanici, bilden alljährlich neben den Spitzen deutscher Wissenschaft und Kunst auch hervorragende Musiker und Musikvereinigungen die Brücke zwischen dem musikalischen Leben der Heimat und dem der Romdeutschen.

Aus der Heimat befruchtet wird das musikalische Leben der römischen Kolonie noch durch die Künstler, die in römisch-italienischen Konzertsälen, in Meisterkursen an der Musikhochschule und neuerdings auch in der Oper (der ganze „Tristan" wurde jetzt von Bayreuther Sängern auf deutsch gesungen!) wirken.

Doch alles dies ist, so hoch Künstlerschaft und die Kunst sind, die da gezeigt werden, immer nur Musik, die von außen her an die Kolonie getragen wird. Und das hat nichts mit aktiver musikalischer Betätigung zu tun, die ja erst der Beweis ist für ein wirkliches und fruchtbringendes musikalisches Leben. Ein solch aktives Musizieren gedeiht nur in einer Atmosphäre innerer und äußerer Ruhe. Doch auch die Mitglieder der römischen Kolonie sind durch die Krise der Nachkriegszeit, die wirtschaftliche und die politische, gegangen. Ganz abgesehen davon, daß

jene Deutschen, die von früher her hier ansässig waren, durch den Krieg ihr persönliches Eigentum verloren, haben auch sonst Romdeutsche schwere Wirtschaftsnot kennen gelernt. Und die Zeit des politischen Niederganges in der Heimat zog ihre Kreise bis hierher. In solchen Perioden ist dann weder Geld noch Zeit noch Sinn für Musikerziehung, Musikstunden, für Bildung von Orchestern und Chören und sonstiger musikalischer Arbeit. So blieb sie nur an besonders musikalisch Interessierte gebunden.

Und dann kam der große Aufschwung im Vaterland. Trotzdem hier alles aus der Entfernung erlebt wurde, regte sich doch auch hier das neue Leben. Zunächst gab es um die Jahre vor und nach 33 mit der Bildung der Parteiorganisationen unendlich viel zu tun. Ortsgruppen wurden überall in Italien gebildet, HJ. und BdM. ins Leben gerufen, bald folgte die DAF. mit KdF., die Frauenschaft (Arbeitsgemeinschaft der deutschen Frau im Ausland) und einige andere Gliederungen der großen Auslandsorganisation. Die Fäden all dieser Einrichtungen gingen von Rom aus und liefen auch hier wieder zusammen. Rom ist somit Sitz der Landesleitung geworden. Mit dem Anschluß von Österreich und Sudetenland ans deutsche Reich steht die Landesgruppe in all ihren Gliederungen wieder vor einem Anfang. Es gibt viel, viel zu ordnen und einzurichten, wovon der Deutsche im Inland keine Ahnung hat. „Für uns ist der Kampf nicht zu Ende, für uns ist er wieder entbrannt" heißt es im Lied der Landesgruppe, und die Kampfstimmung und der Schwung, den die nationalsozialistische Bewegung auslösen, sind noch immer hier zu Hause wie in den ersten Tagen. Ein Gauleiter aus der Heimat, der neulich hier sprach, meinte, die Atmosphäre, die in Rom herrsche, versetze ihn in die Tage der Kampfzeit in Deutschland zurück. So ist die ganze Ortsgruppe Rom von diesem Aufbaugeist ergriffen. Er kann sich zunächst erst auf die notwendigste praktische Arbeit erstrecken. Wenn eine Welt in den Fugen kracht, „das Alte wankt, das Morsche fällt", dann hat der Mensch andere Dinge zu tun als zu musizieren. Und doch stand die Musik unbewußt mitten im Kampf. Nicht die besinnliche oder genußbringende, aber die zu Taten anfeuernde. So hat auch das Kampflied seit den Tagen der nationalsozialistischen Revolution in der deutschen Kolonie in Rom seinen Eingang gefunden. Eine neue Zeit ist angebrochen auch für ihre musikalische Arbeit. Aus der Eigenart deutschen Wesens heraus wächst heute wieder die musikalische Betätigung; aus dem Urquell deutschen Volkstums: dem deutschen Lied. Darin zeigt sich der Unterschied zwischen den Rassen, und wir Auslandsdeutsche lernen dies besonders stark empfinden und sollen es immer mehr lernen. Das deutsche Lied ist und muß dem Auslandsdeutschen immer eine der stärksten inneren Waffen sein im Kampf für die Erhaltung seiner Eigenart inmitten andersartigen Wesens. Das kann nicht genug betont werden.

So ist das deutsche Volkslied im Begriff, die Grundlage für die musikalische Erziehung der romdeutschen Kolonie zu werden, das Volkslied im Sinne des Wortes als Stimme des Volkstums und übertragen in unsere Zeit, im Lied der Bewegung. Aus dem Singen als der lebensnächsten Musikbetätigung erwächst auch das neue musikalische Leben der Kolonie. Und dies ist nicht ein von außen Herangetragenes, sondern ein von innerer Bewegung und innerer Notwendigkeit Geborenes. Wenn man erlebt, wie die Singgruppe der Partei, an ihrer Spitze der Ortsgruppenleiter, trotz aller organisatorischen Arbeitslast und nach des Tages Mühen eines jeden einzelnen, in sozusagen nachtschlafender Zeit (hier fangen alle Veranstaltungen erst gegen 1/2 10 Uhr abends an!) stundenlang mit Begeisterung ein Lied nach dem anderen aus der Kampfzeit und aus den Kriegsjahren singt, ohne anderen Zweck als eben diese Lieder zu singen und kennen zu lernen, dann weiß man, daß die Grundlage für eine neue systematische Musikarbeit innerhalb der Kolonie geschaffen ist. Aus dem starken Lied der Bewegung empfängt sie die Richtlinien für ihre neuen Aufgaben.

Ein Grundpfeiler für diese musikalische Aufbauarbeit ist unsere Jugend in HJ., BdM., Schule und Musikunterricht. Überhaupt ist ein fortlaufendes Wirken in der hiesigen Jugend dankbarer als in anderen Kreisen; in ihr können die Ziele auf längere Sicht gesteckt werden, da sie zum größeren Teil aus den hier fest ansässigen oder wenigstens länger verbleibenden Familien stammt. Die deutsche Schule, die vom Kindergarten bis zur Oberprima geht, ist in diesem Jahre in neue,

allen modernen Ansprüchen genügende Gebäude inmitten eines schönen Gartens übergesiedelt und genießt das besondere Interesse der hiesigen deutschen Behörden. In ihr wird der Unterrichtsplan der Heimat durchgeführt. Infolgedessen wird nach seinen neuzeitlichen Forderungen erhöhter Wert nicht nur auf die körperliche Ertüchtigung, sondern auch auf musikalische Bildung gelegt. So nehmen die auf moderner Grundlage stehenden Singe- und Musikgeschichtsstunden einen größeren Platz ein als bisher. Auch dabei wird vom Volkslied ausgegangen, vom Kanon und vom Lied der Bewegung. Eine seit vorigem Jahre bestehende Einrichtung ist die Förderung des Instrumentalunterrichtes durch die Schule. Es ist ihrer Weitsichtigkeit zu verdanken, daß sie, den jüngsten Bestrebungen der Heimat folgend, dem Instrumental-Gruppenunterricht Eingang auch in die römische deutsche Schule gewährt hat. Auf diese Weise arbeitet die instrumentale Musikerziehung der romdeutschen Jugend Hand in Hand mit den Gesang- und sonstigen Musikstunden der Anstalt und wird dadurch Wegbereiterin für ihre musikalische Wirksamkeit. Es handelt sich allerdings bis jetzt nur um 1—2 Blockflötenklassen. Denn leider hält die große Krise der Nachkriegszeit für den Musikunterricht noch immer an. Geldknappheit in willigen Kreisen, aber auch die erhöhten Anforderungen, die heutzutage an die Jugend in und außerhalb der Schule gestellt werden, nicht zuletzt die Bequemlichkeiten des Rundfunks und Grammophons, füllen die Zeit der Kinder auch in Rom fast ganz aus. Das Interesse für ein Instrument muß schon sehr groß sein, wenn ihm Stunden des Übens geopfert werden sollen.

Trotzdem geht die systematische Arbeit in der Musikerziehung unbeirrt weiter. Ihre Anregungen holt sie sich alljährlich aus dem Vaterlande in Kursen aller Art und in Schulungslagern, sodaß die Schüler wirklich das Neueste in ihrem Fach, angepaßt an die auslandsdeutschen Verhältnisse, empfangen.

Im Rahmen des Musikunterrichtes werden einige Male im Jahre Hausmusiken veranstaltet. Durch derartiges Musizieren werden gewisse Virtuosen-Ehrgeize, die wir in ihrer falschen Überspitzung als undeutsch und artfremd empfinden, von vornherein gedämpft. In diesen Hausmusiken werden schon die Allerjüngsten, die 1—2 Monate Stunden haben, gleich in die Instrumentalgemeinschaft hineingezogen; sie singen und spielen nicht nur mit ihren Kameraden vom anderen Fach, sondern auch mit ihren Eltern zusammen. Auf diese Weise wirkt die Musikerziehung über die Schüler hinaus in den Kreis der Eltern und Erwachsenen hinein und spornt auch da zur musikalischen Betätigung an.

In der Singarbeit besonders tätig gewesen sind von jeher seit ihrer Gründung die jugendlichen Formationen, BdM. und HJ. Ihr Liederschatz, den sie sich hier und in gelegentlichen sommerlichen Lagern in der Heimat erworben haben, ist so reichhaltig, daß er sich vor der HJ. in Deutschland hören lassen kann. Neuerdings werden sie auch zur musikalischen Ausgestaltung der großen politischen Feiern mit herangezogen. Dabei wirken aus deutschem Geist heraus, der um der Sache willen schafft, und in kameradschaftlicher Weise alle mit, Groß und Klein, und stehen mit derselben Begeisterung singend beieinander, vom kleinsten Pimpf, vom jüngsten Jungmädel bis zum 70jährigen Parteigenossen.

So wird die Musik wieder eine unsichtbare Verbindung für die Mitglieder der deutschen Kolonie schaffen und sie zu einer großen Familie vereinigen, heute aber im Gegensatz zu früher auf der Grundlage eines einzigen Gedankens stehend und im eigenen Volkstum wurzelnd. Dann wird sie auch hier nicht mehr abseits stehen als ein Luxus des Lebens, sondern auch sie hat eine ernste Aufgabe in unserer Zeit zu erfüllen, ganz besonders im Ausland als Pionier und Erhalter des Deutschtums. Das ist wohl die vornehmste Aufgabe, die die musikerzieherische Arbeit an der deutschen Kolonie in Rom haben kann: mitkämpfen und arbeiten zu dürfen in und für die neue Zeit, für die Bewegung dieser neuen Zeit, für unser Deutschland, für unsern Führer, dem wir auch im Ausland und ganz besonders hier im Freundesland Italien, alles zu verdanken haben.

Im Lied der Landesgruppe Italien, dessen Worte und Weise nicht von einem einzelnen stammen, sondern aus der dichtenden Gemeinschaft verschiedener Parteigenossen in Rom entstanden sind, spiegelt sich dieser Geist so recht wider:

Wir Ka-me-ra-den von drau-ßen
mar-schie-ren in ei-fernem
Schritt. In un-srer Fah-ne
Rau-schen zieht Deutschland mit.

Für uns ist der Kampf nicht zu Ende, für uns ist er wieder entbrannt,
Wir reichen stumm die Hände den Kämpfern im Vaterland.

Wir stehn auf Außenposten für Hitler und fürs Reich,
Noch wird es Opfer kosten bis wir der Heimat gleich.

Die Hakenkreuze der Ahnen im weißen Sonnenfeld
Auf blutig roten Fahnen wir tragen sie weit in die Welt.

Wir Kameraden von draußen marschieren in eisernem Schritt.
In unsrer Fahne Rauschen zieht Deutschland mit.
M. Fürst-Wulle

VIERTE REICHSMUSIKTAGE DER HJ.

in Leipzig, 9.—12. Februar 1939

„Das Streben nach der höchsten Leistung soll auch für die Zukunft alle jungen Musikanten der HJ. beseelen, denn es gilt, eine gewaltige Tradition würdig zu bewahren, zugleich aber die schöpferische Kraft der deutschen Jugend immer aufs neue zu beweisen.“ — Dieses Geleitwort des Reichsjugendführers für die 4. Musiktage der HJ. zeigt, wie die junge, in der nationalsozialistischen Bewegung stehende Generation ihre Aufgabe auf dem Gebiet der Musik ansieht. Wie in der Parteipolitik früherer Zeiten standen sich auch im Musikleben die Lager traditionsloser, umstürzlerischer Fortschrittsapostel und ängstlicher Konservativer gegenüber — die Hitler-Jugend aber will, in Übereinstimmung mit der Richtung der gesamten Bewegung, Vergangenheit und Zukunft als einander zugehörige Polaritäten umfassen und bei aller Ehrfurcht vor einer großen Tradition doch zugleich ein neues und reiches Musikleben entfalten. Daher geben die Reichsmusiktage der HJ. Jahr um Jahr Kunde von der Entwicklung und dem augenblicklich erreichten Stande dieser doppelten Bemühung.

1. Bewahrung der Tradition

Das musikalische Urerlebnis der Hitler-Jugend ist das Singen des Volksliedes, zuerst in der Form des Marsch- und Kampfliedes, später in all den andern Arten, wie sie von Jahreslauf und Tageskreis bestimmt werden. Wenn nun heute die Hitler-Jugend sich in Konzerten die Werke großer Meister wie Mozart, Beethoven oder Bruckner darstellen läßt, so bedeutet das nicht die kritiklose Übernahme einer traditionellen Form des Musiklebens, sondern das Bekenntnis zu Meistern, deren Werke in ihrer innersten Kernsubstanz vom Wesen des Volkes unmittelbare und in ihrer großartigen Einfachheit überwältigende Kunde geben. So brachten zwei Gewandhauskonzerte am 5. 2. unter Hermann Abendroth u. a. Beethovens „Pastorale“, am 12. 2. unter Hans Weisbach u. a. Bruckners Dritte Sinfonie in d-moll, die die junge Hörerschaft zu jubelnden Kundgebungen begeisterte. Bei keinem andern Meister aber ist das Lied in der Form des Chorals so sehr Mittelpunkt des Schaffens und Ausdruck eines tiefreligiösen Künstlertums wie bei Johann Sebastian Bach. Die Bachfeier in der Thomaskirche, die in der gewaltigen Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ gipfelte, die Bachkonzerte von Hermann Dieners Collegium musicum, mit den beiden großen Spätwerken des Meisters, deren letztes bedeutungsvoll wiederum in den Choral ausmündet, wurden für die in Leipzig anwesende junge Generation zu einer einzigartigen Bekenntnisfeier zu der Kunst eines Meisters, dessen in

völkischer Urkraft verwurzeltes Schaffen als ein riesiges Denkmal deutscher Religiosität dasteht, das über die Grenzen von Jahrhunderten und Weltanschauungen weithin sichtbar bleiben wird und muß.

2. Gestaltung der Zukunft

Den Zukunftsaufgaben des Neuaufbaues deutscher Musikkultur galten vor allem die Themen, die das den Musiktagen vorangehende fünfte Reichsmusikschulungslager beherrschten: „Musikschulen für Jugend und Volk", „HJ. und Orgel", „Musik und Bewegung", „Neue Blasmusik". Hier und noch mehr in den nachfolgenden Musiktagen zeigte sich, daß der Vorwurf, die HJ. begnüge sich mit einem primitiven und technisch unzulänglichen Musizieren, einfach unwahr ist. Daß das gewaltige geschichtliche Erlebnis dieser großen Zeit von 1923 bis 1938 zunächst einmal im Lied der kämpfenden jungen Generation Ausdruck und Niederschlag finden mußte, werden gewisse Kreise vielleicht nie begreifen. Aber auch sie müssen heute zugeben, daß sich seitdem „in zahllosen Singgruppen, gemischten Chören, Orchestern, Musik- und Fanfarenzügen ein reiches musikalisches Leben entfaltet, das alle Ausübungsformen der Musik umfaßt." (Mit Absicht haben wir hier nochmals Worte des Reichsjugendführers zitiert: In der Schlußkundgebung der Leipziger Reichsmusiktage hat Baldur von Schirach diese Gedanken ausführlich begründet, in einer formvollendeten und durchdachten Rede, deren Wortlaut hoffentlich recht bald in ungekürzter Ausgabe erscheint.) Eindrucksvolle Zeugnisse von dem Leistungswillen der HJ. auf den verschiedensten Gebieten legten der Mozart-Chor der Berliner Hitler-Jugend, das HJ.-Orchester des Bannes 113 Freiburg i. Br. mit seinem 16jährigen Solisten Otto Schärnack und die Gebietsmusikzüge Thüringen und Mittelland ab. Daß in den Reihen der HJ. nicht nur der Wille zum Neugestalten, sondern auch das dazu erforderliche Maß an Können und schöpferischer Kraft vorhanden ist, wurde gleichfalls durch zahlreiche Erstaufführungen von Werken junger Komponisten bezeugt, unter denen besonders Helmut Bräutigam und Heinrich Spitta hervorragten.

Otto Drüner

CARL ORFF: DER MOND

Uraufführung in der Münchener Staatsoper

Vier Burschen aus einem Land ohne Mond stehlen einem Land seinen Mond. Als sie alt werden und ihr Ende nahen fühlen, lassen sie sich je ein Viertel des Lichtes mit in den Sarg geben, so daß die alte Finsternis wieder eintritt. Im Reich der Toten jedoch weckt das helle Licht die Leichen auf, die nun ein Leben beginnen „wie einst", singen, lärmen, spielen und saufen. Darüber wird Petrus, zu dem der Lärm dringt, aufmerksam. Er steigt hinunter, um mit List und schließlich mit Beschwörung die gestörte „Ordnung der Welt" wieder ins Gefüge zu bringen. Die Leichen müssen in ihre Särge zurück, und Petrus nimmt den Mond mit fort, um ihn am Abendhimmel aufzuhängen.

Aus diesem 175. der Grimmschen Märchen, dessen tiefe Symbolik bedeutsam ist, hat Carl Orff seinen „Mond" gedichtet und komponiert.

Welcher Gattung gehört dieses Werk an? Wir haben es bei dem Mond weder mit einer Oper im Sinne des Musikdramas, der psychologischen Entwicklung oder auch einer Nummernoper, noch mit einem Oratorium und rein statischer Gruppenbildung zu tun. Sondern das Ganze erscheint als eine Mischung epischer und dramatischer Elemente, die sich zu einer eigenen Art „Gesamtkunstwerk" zusammenschließen. Episch ist die Gestalt des Erzählers (Testo!), dessen Bericht jeweils durch Verlebendigung des Gesagten in die dramatisch-szenische Wirklichkeit hinein unterbrochen und weitergeführt wird. Gesang, gesprochener Dialog (Sprechchöre) und vor allem Tanz verbinden sich zu einem Ganzen, dessen Kern nicht aus einer „Idee" literarischer oder psychologischer, also außermusikalischer Art besteht, sondern gerade aus dem ursprünglichen Zusammenwirken (mythisches Märchen!) der genannten Kräfte gespeist wird. Die Einheit des Ganzen ist hergestellt durch das A und O der Orffschen Kunst, den Rhythmus.

Von diesem Rhythmus aus ist auch die Struktur der einzelnen Teile bestimmt. Aus ihnen ist die Melodik erfunden, ein ausgesprochen improvisatorischer Zug; bezeichnend sind vorgegebene ostinate Bewegungsfiguren, aus deren organischer Prägeform die Melodie aufspringt. Sie zeichnet sich aus durch Klarheit und Zügig-

keit. Die einfache Harmonik erzielt gerade in ihrer sparsamen Anwendung große Wirkungen. Das Instrumentarium besteht aus einem riesigen Schlagwerkapparat, vielen Bläsern, die alle einzeln gefordert und genannt sind; Streicher nur als Gruppe „in möglichst starker Besetzung“! Diese Elemente sprechen in ihrer Faßlichkeit und Eindringlichkeit als Gesamtheit unmittelbar an. Der subjektive Bereich (einzelne Streicher-Solisten) erscheint bewußt ausgeschaltet; eigentliche Hauptperson ist der Chor. Er ist auch der Träger des Ethos, d. i. der Mensch als Glied der Gesamtheit im Gefüge der Welt, zwischen Leben und Tod. Die Beschränkung, die ein solcher Stil einschließt, der auf dem Boden bewußter rhythmischer Arbeit alle Künste gleichmäßig beschäftigt, macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn einige Träger dieses Kunstverbandes plötzlich ausgeschaltet werden, wenn etwa auf der Bühne nichts geschieht und die Musik allein die Aufgabe erhält, diese Leere auszufüllen, in der nur „Zeit vergeht“.

Die Aufführung war mit Erfolg um eine gemäße Darstellung bemüht. Vielleicht hätte man der „Unterwelt“ mehr Platz geben sollen, um die Totenszenen choreographisch weiträumiger anlegen zu können. Die Gestalt des Petrus hatten wir uns weniger gemütlich, und dafür einen Schuß dämonischer, „mythischer“ vorgestellt. Clemens Krauß am Dirigentenpult bewährte sich als mitreißend vitaler Interpret. Der Erfolg war groß. Reinhold Hammerstein

Das musikalische Schrifttum

RICHARD WAGNER IN DER KARIKATUR

Von allen Seiten ist im Gedenkjahr 1938 das Werk Richard Wagners betrachtet, neben dem Dichter und Musiker ist der geniale Regisseur und wahrhafte „Bühnenbildner“ gewürdigt, neben dem schaffenden auch der kritische Meister gewertet und seine Bedeutung für unsere Zeit hervorgehoben worden. Ist doch das „Kunstwerk der Zukunft“ längst zum Kunstwerk der Gegenwart geworden, aber noch nie zuvor den Deutschen so nahe gebracht worden wie im heutigen Deutschland, dessen Führer, von Chamberlain wahrhaft seherisch begrüßt, dem Werke des Großen von Bayreuth mit aller Liebe anhangt, die aus innigster Vertiefung in seine Schöpfungen geboren ist.

Da mag denn auch noch ein Wort über die schweren Angriffe gesagt sein, die Richard Wagner so lange zu erdulden hatte, und es mag einmal wieder aufgezeigt werden, wie mit allen Waffen des Scherzes, der Satire und Ironie, wie mit gröbstem Spott und tollster Karikatur gegen ihn gekämpft wurde in einer Weise, die uns heute nur noch ein Lächeln abnötigt, damals aber sehr gefährliche Folgen neben der ungewollten guten hatte, daß eben durch diese Karikatur der angegriffene Mann und sein Werk nur umso sicherer bekannt, wenn auch noch nicht gleich „populär“ wurden... Was wollte dieser seltsame Mensch denn auch alles, wovor die am Fortbestehen der alten Schablone in künstlerischen Dingen Interessierten im Grunde ihres Herzens zitterten und bebten? Statt des „Chaos durcheinanderflatternder, sinnlicher Elemente ohne Halt und Band, aus dem sich jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit behagte: hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstückes, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans“ — statt dieses allbeliebten Vielerlei wollte er ein „Gesamtkunstwerk“ schaffen, in dem Poesie und Musik mit den bildenden Künsten zu einem großen Ganzen sich einten! Das Publikum war gewohnt, nicht eine Oper als solche zu bewundern, sondern nur seine Lieblinge auf der Bühne anzuschwärmen und einen Personenkultus mit den Darstellern zu treiben, dessen letzte Auswüchse ja auch unserer film-frohen Zeit nicht unbekannt sind. Und die also verwöhnten „Künstler“ waren auch nicht sonderlich geneigt, sich von dem angekündigten neuen Kunstwerk in den Hintergrund drängen zu lassen und als „dienende Glieder“ einem Ganzen sich anzuschließen, während sie vorher selber als „Ganzes“ zu gelten gewohnt gewesen waren. Aus diesen beiden Einstellungen erwuchs der große Widerstand gegen den Neuerer. Sänger, die für ihre Stimme fürchteten, Orchestermusiker, die ihre Sorge um das Kunstinstitut vorschoben,

dem sie angehörten, beschwerten sich in Eingaben an die ihnen vorgesetzten Stellen über die unerhörten Zumutungen, die jede Wageroper an ihre Leistungsfähigkeit stellte. — Auf der andern Seite sah das Publikum in Paris zum Beispiel gar nicht ein, warum es um dieses eigensinnigen Kerls willen durchaus auf sein gewohntes Ballett im zweiten Akt verzichten sollte — und das führte zu jenem großen Tannhäuser-Skandal 1861, der Wagner schließlich zwang, sein in 164 (1641) Proben mühsam einstudiertes Werk nach der dritten Aufführung zurückzuziehen (1861 ...!) Und neben solche mehr oder weniger offenen Angriffe trat nun die böswillige Karikatur in Wort und Bild. Parodien auf Lohengrin (Nestroy 1858) und Tannhäuser (Nestroy-Binder und Kalisch-Conrad 1859) tauchten schon frühzeitig auf, als der Vertriebene und Verbannte eben schon mit allen sehnenden und hoffenden Gedanken wieder den Weg zurück eröffnet glaubte. Seine Art, alle orchestralen Mittel aufs äußerste anzuspannen, sollte der Entwurf eines „Sextett-Horns von Sax" treffen, in das sechs Mann aus allen Leibeskräften hineinblasen mußten, um den gewünschten Ton zu erzeugen ... Oder man zeigte auf einem „Fliegenden Blatt", wie der „Zukunftsmusiker" sich neben riesigen, von drei Leuten bedienten Streichbässen und Schlaginstrumenten fabelhafter Dimensionen auch noch abgestimmter Katzen, schreiender Babies und etlicher Kanonen bediente ... kurz, aller Effekte, die ein verjazztes und verniggertes Nachkriegspublikum nachmals so sehr schön fand. Nach der Partitur des „Rosenkavaliers" dachte kein Mensch mehr daran, daß einstens eine Zukunftsoper „mit Musik von Wagla Waglawai" mit 80 Posaunen, 320 weiteren Blechinstrumenten und insgesamt 2000 Mann Orchester „prophezeit" worden war. Auch Wagners szenischer Apparat wurde bei Gelegenheit durch Übertreibungen lächerlich gemacht, wenn ihm eine Dekoration angedichtet wurde, die links und rechts vom Zuschauer die Nord- und Ostsee zeigen sollte, im Hintergrunde aber einen beträchtlichen Teil der deutschen Gebirge mit Städten, Dörfern, Schlössern und Marktflecken. Und die Pläne einer Musikschule zur Heranbildung von Darstellern und Sängern für seine Werke führte vollends zu allerhand grotesken Vorschlägen für die dort zu befolgenden Methoden: der Schüler, der die „stimmzerstörende" Wirkung der Wagnerrollen schon im Rienzi, Tannhäuser und Tristan kennen gelernt hat, kommt im fünften Unterrichtsjahre an den „Ring" und beschließt im sechsten Ausbildung — und Leben: „Der Parsifal, der bringt die Reife nebst Lorbeerblatt und Ruhmesschleife; und fertig ist man, kranzumlaubt, mit Studium, Stimm' und überhaupt...!"

Neben der auf das Wort bezogenen Karikatur steht die politische: Frankreich etwa zeigt den Meister, wie einen zweiten Taillefer dem Heere voranreitend, als Generalissimus, vor dessen Musik die Franzosen notgedrungen davonlaufen müßten. — Daß auch Wagners Freunde und Anhänger, daß Ludwig II., Hans von Bülow und Franz Liszt schon seit 1856 kräftig angegriffen werden, versteht sich von selbst. — Weit niederträchtiger aber als solche immer noch durch ihren Humor versöhnenden Angriffe und Ablehnungen des Kunstwerks sind Gehässigkeiten gegen den Menschen Wagner — und als er die Augen geschlossen hatte, ging hier und da der Spott noch auf die Hüter seines Erbes weiter: auf Cosima, auf Siegfried.

Alle Versuche, Richard Wagner so zu schaden, hatten doch nebenher eine den Veranstaltern selber vielleicht sehr überraschende Wirkung: sie dienten unbewußt gerade der Verbreitung seiner Ideen. Wenn er heute über jede Karikatur erhaben als Schöpfer eines Riesenwerkes vor uns steht, so ist das nicht zum geringsten auch ein Verdienst jener Macht, die „stets das Böse will und stets das Gute schafft". Daß es dabei viel Witziges, manchen Quell heitersten Genusses gibt, wissen wir seit nahezu dreißig Jahren erst so recht: damals haben zwei wohlerfahrene Fachmänner in 230 Bildern mitgeteilt, was im Laufe der Jahre alles als Belegmaterial für den damals herrschenden krassen Unverstand beigebracht werden konnte. Rückschauend dabei zu verweilen und sich darüber klar zu werden, wie solcher Unverstand heute doch gottlob überwunden ist, mag manchen reizen — viele erst recht zu des Meisters Werk hinführen, dann zur Beschäftigung mit seinem Leben leiten. Sie alle mögen ein Buch einsehen, das 1907 schon „Richard Wagner in der Karikatur" vorzustellen unternahm. Und sie werden es nicht bereuen, ein paar Stunden daran zu setzen, wenn ihnen

erst klar aufgeht, wie viel Spaß und Belehrung zugleich sie aus den 208 Seiten schöpfen können.
Hans Lebede

ZUR GESCHICHTE DER BERLINER UND DER HAMBURGER OPER

Anno 1928 waren 250 Jahre seit Eröffnung des ersten ständigen Opernhauses in Deutschland vergangen: es stand in Hamburg am Gänsemarkt und dankte sein Entstehen nicht dem persönlichen Geschmack eines einzelnen, nicht dem Wunsche nach repräsentativen Veranstaltungen, wie an den deutschen Fürstenhöfen jener Zeit, sondern dem klar ausgesprochenen Willen zielbewußter Bürgerkreise, statt italienischer Vorbilder und Nachahmungen „die deutsche Dicht- und Singekunst in Deutschland mehr in Aufnahme zu bringen." Gute Namen künden von dem Bemühen, dieses bürgerliche Musik-Theater den Hanseaten anziehend zu machen; Reinhard Keiser, Händel, Mattheson und Georg Philipp Telemann schufen zahlreiche Werke für dieses Haus, das beim Tode seines Gründers, des Advokaten Gerhard Schott, im Jahre 1702 ihm zum Gedächtnis bereits die 100. Oper seit dem 2. Januar 1678 aufführte, da sich zum ersten Mal der Vorhang gehoben hatte, um „Adam und Eva" auf der Bühne zu zeigen und die „Näscherin" mit einer „lieblichen Aria" zum Genuß der verbotenen Frucht locken zu lassen: „Iß nur, mein Herzchen, sie schadet dir nicht — iß nur, sie stärket das blöde Gesicht!" Mit wechselvollen Schicksalen durchstand das Haus fast ein Jahrhundert, bis es 1774 geschlossen wurde. Vorübergehend dominierte das Sprechtheater Ackermanns, Lessings, Friedrich Ludwig Schröders; dann wurde im Neubau an gleicher Stelle wieder auf musikalische Darbietungen Wert gelegt und bei gemischtem Spielplan auch in dem 1827 an der Dammtorstraße errichteten Hause der Opernbetrieb ununterbrochen weitergeführt. Das wäre Grund genug gewesen, nachdrücklich der Leistungen dieser einzigartigen Kunstpflegestätte zu gedenken, als zweieinhalb Jahrhunderte den Anlaß dazu boten. Aber das Jahr 1928 ging ungefeiert vorüber; die Zeit war „deutscher Dicht- und Singekunst in Deutschland" nicht hold und bevorzugte allenthalben Undeutsches, oft aller Kunst Hohn Sprechendes ..., namentlich aber in Berlin.

Da tat im gleichen Jahr die umgebaute Oper Unter den Linden ihre Pforten auf, und den Besuchern der ersten drei Aufführungen wurde ein Buch überreicht, das „185 Jahre Staatsoper" auf 118 Seiten schilderte, eine umfängliche Bau- und Umbaugeschichte daranschloß und, Zeichen der Zeit, ein letztes Viertel des Bandes mit „Empfehlungen aus Handel und Industrie", sprich: Reklamen, füllen mußte, um einen Teil der Entstehungskosten einzubringen. Mit sehr gemischten Gefühlen wird der Herausgeber Dr. Julius Kapp seine wertvollen theatergeschichtlichen Ausführungen in solcher Umgebung gesehen haben ...

Zehn Jahre später: 1938. Fünf Jahre des Aufstiegs sind wie im Fluge vorübergegangen; glanzvoller denn je stehen die Berliner Staatstheater da und zeugen vom Kunstwillen ihres obersten Schirmherrn, des Ministerpräsidenten und Generalfeldmarschalls Hermann Göring. Da bietet sich für Kapp auch die Gelegenheit, seine „Geschichte der Staatsoper" auszugestalten und bis auf die Gegenwart fortzuführen. Nur diesem Gegenstande gewidmet wird jetzt ein stattlicher Band von 250 Seiten mit 500 Abbildungen (Verlag Max Hesse, Berlin-Halensee, Preis 15.—); und ist gleich der Grundriß der historischen Darstellung der gleiche wie 1928, so wird doch innerhalb der durch die Tatsachen gegebenen Chronologie eine Fülle interessantesten Briefmaterials verwertet, das 1928 keinen Raum fand, auch vielleicht damals kein Verständnis gefunden hätte. Denn was war den Herren Kommunisten, die Krenek und Weill auf den Schild erhoben, ein deutscher Meister wie Richard Wagner, was war ihnen Richard Strauß anderes als allenfalls ein Kassenmagnet, der einbrachte, was die Pseudomodernen kosteten? Nun ergeben sich aus dem neuen Bande Kapps auch bedeutsame Aufschlüsse über Wagners Verhältnis zu den verschiedenen Intendanten, mit denen er zu tun hatte: dem Grafen Redern bot er schon im Juni 41 den „Holländer" als „kleinere Oper" an, die „wenigstens nicht bestimmt ist, einen ganzen Theaterabend zu füllen"; aber erst 44 erfolgte die Aufführung, und zwar im Schauspielhause, da die Oper im August 1843 abgebrannt war; 47 folgte der „Rienzi"; dann waren die Beziehungen des Meisters zum Grafen Botho von Hülsen (1851—86)

zwar sehr unterschiedlich, aber hervorzuheben ist doch, daß bei mancher Umständlichkeit der Intendant immerhin trotz betonter Abneigung, die er persönlich gegen Wagners Werk und Art hatte, sich für die Aufführung des „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“ und der „Meistersinger“, sowie — nach Wagners Tode — für „Walküre“ und „Siegfried“ entschied, daß er aus freien Stücken einen bestehenden „Holländer“-Vertrag zu Gunsten des Meisters abänderte, daß er den Reinertrag der ersten „Tristan“-Vorstellung dem Bayreuthfonds zuwies und auch die Einnahmen aus vier Gedenkabenden 1883 (in Berlin, Hannover, Kassel, Wiesbaden) dem gleichen Zweck bestimmte. Und wie sich sein Sohn Graf Georg von Hülsen-Häseler als Förderer von Richard Strauß erwiesen hat, ist auch mit vielen Einzelbelegen dargetan, die m. W. hier erstmals veröffentlicht werden. Eine genaue Statistik der Werke, eine (nicht ganz vollständige) Aufzählung der Künstler und Künstlerinnen ist namentlich denen willkommen, die viele Jahrzehnte der Berliner Oper selber miterlebt haben, und wird dankbar begrüßt. Szenenbilder von den Tagen Friedrichs des Großen, der sich 1742 das Opernhaus von Knobelsdorff erbauen ließ, bis zur Gegenwart zeigen sehr aufschlußreich, wie sich im Wandel der Zeiten auch die Bühnengestaltung geändert hat. —

Hierzu tritt als vortreffliche Ergänzung ein auch recht umfängliches, in ausgezeichneten Reproduktionen dargebotenes Material der Hamburger Oper in dem Buche „**Musikalisches Theater in Hamburg**“ von **Hans Freund** und **Wilhelm Reinking**, das auf Veranlassung des Generalintendanten Heinrich K. Strohm nun zur Feier des 260jährigen Bestehens der Hamburger Oper veröffentlicht worden ist (1938, bei Hans Christians in Hamburg) und durch diese ganze Zeit hindurch die besondere Art verfolgt, in der dort wirklich „musikalisches **Theater**“ gemacht und „die Welt-Spiegelung des Theaters immer auf die jeweilige Gegenwart und das gegenwärtige Publikum bezogen“ worden ist. Einfacher formuliert: Hamburg sagt sich los von der „Oper“ als bloßer Gesangsangelegenheit, verlangt dramatisches Spiel und dramatische Handlung als „sinnerfüllte Ausschnitte aus dem Gesamtleben“, verlangt also auch nicht bloß „Rollen-Spieler“, sondern Leben gestaltende Menschen und hat das Glück, unter seinen Künstlern führende Regisseure und mitgehende Sänger-Schauspieler zu haben, die diesem Ziel gemeinsam zustreben und es in schönster Zusammenarbeit erreichen. — Beide Bücher verdienen besondere Beachtung aller Musik- und Theaterfreunde, denen schon die paar Andeutungen sagen werden, welche Fülle sich vor ihnen auftut. Hans Lebede

»PHONETIK UND KULTUR«

sucht der Direktor des Phonetischen Laboratoriums der Hansischen Universität Hamburg, Prof. Dr. **Panconcelli-Calcia**, in einem bilderreichen Büchlein in Beziehung zueinander zu setzen und dadurch fachgeschichtliche Darstellungen weiten Kreisen lebendiger zu machen als es gemeinhin geschieht. Er behandelt „Sprechen und Singen in der bildenden Kunst“, geht von Kino-Aufnahmen bestimmter Redeäußerungen aus, die erst dann verständlich werden, wenn zum Teilbild des Sprechvorganges die Gebärde des Redenden und die Haltung des Zuhörenden tritt, untersucht nun eine Reihe berühmter Kunstwerke von Reliefs der Hildesheimer Domtüren (um 1000) an über deutsche und italienische Meister bis zu Wilh. Busch-Zeichnungen auf Sprechausdruck und Mimik und kommt zu dem Ergebnis, daß „aus dem glücklichen Herausfinden von Haupt- und Nebenmotiven, sowie aus den harmonischen Verschmelzungen derselben zu einem Ganzen ein Kunstwerk entspringt, das, phonetisch betrachtet, positiv wirkt und vollauf befriedigt.“ — Von den anderen Beiträgen des im Hansischen Gildenverlag, Hamburg, erschienenen Buches (78 Seiten in 8° Format, broschiert 5.—, 1938) ist besonders aufschlußreich eine „Geschichte der Stimmgabel und ihrer Verwendung in der Experimentalphonetik“ und der Nachweis, daß sie schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, nicht erst 1711, vom englischen „Sergeant-Trumpeter“ Shore erfunden und dabei unbewußt ihrer Anwendung zur Erforschung von Erscheinungen der Schallwelt vorgearbeitet worden sei, sowie ein zweiter „über Entstehung und Entwicklung der Sprechschreibmaschine“, die bis ums Jahr 1850 zurückverfolgt

wird. — Aus demselben Arbeitskreis, der Forschungsabteilung für vergleichende Musikwissenschaft am Hamburger Phonetischen Laboratorium, stammt eine sehr beachtliche Studie von Dr. Wilhelm Heinitz über die „Erforschung rassischer Merkmale aus der Volksmusik" (Hansischer Gildenverlag, Hamburg, 1938), die nicht nur vom Formalen, Geistigen her, z. B. Beweglichkeit der Melodik, Vorliebe für jodlerische Umspielungen, Bevorzugung von Dur und Moll, eingeordnet werden sollte, sondern auch nach biologischen Ergebnissen: „Sag mir, wie ein Volk sich bewegt! Ich will dir sagen, wie es spricht, singt, musiziert, malt, baut, und will dir sagen, mit welchen ihm innewohnenden biologischen Einzelkräften es an dem Kräfteparallelogramm der umgebenden Personen-, Völker- und Rassengemeinschaft beteiligt sein wird."

Hans Lebede

EINE NEUE REIHE VON MUSIKERBIOGRAPHIEN

Unter den Neuerscheinungen des letzten Jahres brachte der Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, „eine neue Reihe zeitgemäßer kleiner Musikerbiographien in Geschenkausstattung" (Buchausstattung: H. Diestelkamp.). Zunächst spannt sich der Bogen der Darstellungen von J. S. Bach (W. Vetter) über J. Haydn (A. Baresel), L. v. Beethoven (R. Petzolot) zu R. Wagner (F. Pfohl) und, als Zugabe, G. Verdi (A. Baresel), der als einziger Ausländer in dieser Reihe steht, die, wie aus den Mitteilungen des Hauses ersichtlich, in der nächsten Zeit fortgesetzt werden soll mit: den Söhnen J. S. Bachs, J. Brahms, W. A. Mozart, R. Schumann, F. Schubert.

Sinn und Zweck solcher Darstellungen, die im einzelnen nicht mehr als 100 Seiten umfassen, liegt in der leichten Zugängigkeit zum „Leben und Werk der Meister". Die Kürze der Darstellung bedingt die Vereinfachung des Stoffes, und das mag nicht immer leicht gefallen sein bei Gestalten wie Wagner oder Beethoven. Daher ist im Bändchen über den Letztgenannten hervorzuheben und zu begrüßen, daß ein besonderes Kapitel „das Beethovenbild im Wandel der Zeit" berücksichtigt, um dem Liebhaber und Konzertbesucher, für die die praktische Benutzung dieser Reihe in erster Linie gedacht ist, den Weg über die verschiedenen Klippen der vorhandenen Literatur zu weisen; so wurde zugleich „zeitgemäß" der Stand der wissenschaftlichen Forschung beleuchtet und einbezogen. Ähnliches unternimmt W. Vetter in seinem Bachbüchlein, wo er den Stoff nicht, wie üblich, in Leben und Werk aufreißt, sondern die schöne Einheit beider, in der dieser große deutsche Musiker noch lebte, auch in der äußeren Disposition erscheinen läßt. Jedem der Büchlein ist beigefügt ein Werkverzeichnis, wichtigstes Schrifttum, Zeit- oder Ahnentafel, soweit das letzte möglich war. Eingestreute Notenbeispiele geben die nötigsten Einblicke in das musikalische Gut der Meister, und Abbildungen bekannter Porträts und Orte, sowie Faksimiledrucke runden das äußere Bild der erfreulichen und zu fördernden Reihe ab.

F. Kruse

Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. Haus- und Kammermusik. Gesamtausgaben. Ein Plan für 1939 und 1940: Pachelbel, Corelli, Buxtehude, Telemann, Haydn, Mozart, Gesellige Spielmusik. Einladung zur Vorbestellung. 16 Seiten.
2. Bärenreiter-Blockflöten. Die Blockflöte als Schul- oder Chorflöte, als Hausmusik-, als Kammermusik- und Orchesterinstrument; Meisterflöten. 8 Seiten.

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Neuerscheinungen des Musikverlages 1919—1938. 108 Seiten mit Einführung.

Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

1. Feierliche Musik. Neue Chor- und Instrumentalwerke, Kantaten für Fest und Feier, u. a. Spitta, Blumensaat, Maasz, Bresgen, Rein, Lauer. 12 Seiten.
2. Singebuch für Frauenchor, herausgegeben im Auftrag der RJF. und des Reichsverbandes der gemischten Chöre. 4 Seiten.
3. Das Bannorchester, Band I. Liedsätze für Spielscharen u. Musiziergemeinschaften, Laien- und Schulorchester. 4 Seiten.

Kistner & Siegel, Leipzig
Neuerscheinungen 1937/38. Orchestermusik. Chormusik. Der Landchor. Einstimmige Gesänge. Bücher. 40 Seiten.

R. und W. Lienau, Berlin-Lichterfelde
1. Ratgeber für Orchester-Konzert und Kammer-Musik. 8 Seiten.
2. Hermann Simon, Aus der Schulfibel. 22 Kinderlieder. 6 Seiten.

Henry Litolff, Braunschweig
1. Musik für Feiern und Feste. Alte und neue Orchesterwerke, neue Chorwerke. 16 Seiten.
2. Lied- und Spielmusiken. Notenbeilagen der „Völkischen Musikerziehung". 44 Seiten.
3. Scholasticum. Sammlung von Musiziergut für Orchesterspiel in Schule und Haus. 4 Seiten.

C. F. Peters, Leipzig
1. Brahms: Liebesliederwalzer, mit Instrumentation für Orchester. 4 Seiten.
2. Orgelprospekt: Buxtehude — Krebs — Reger — Erdlen. 4 Seiten.
3. Das kleine Klavierbuch. Eine Sammlung leichter bis mittelschwerer Originalstücke für Kenner und Liebhaber, herausgegeben von Kurt Herrmann. 4 Seiten 4°.

B. Schott's Söhne, Mainz
1. Joseph Haas zum 60. Geburtstag. Überblick über sein Schaffen, ausführliches Werkverzeichnis und Vorankündigung. 8 Seiten.
2. Peer Gynt, Oper von Werner Egk. Ausführliches Programm mit Orchesterbesetzung und Inhalt, Bühnenbilder, Pressestimmen. 4 Seiten.
3. Hausmusik. Auswahl von Werken verschiedener Besetzung. 16 Seiten.

Hochschule und Musikschule

ZUR NEUGESTALTUNG DER MUSIKLEHRERSEMINARE

Das Privatmusikerziehungswesen zeigt einen bemerklichen Rückstand gegenüber anderen Gebieten, in denen der neue Wille unserer Zeit in Haltung und Leistung bereits zu deutlichem Ausdruck gekommen ist. Der mangelnde Erfolg bloß organisatorischer Maßnahmen hat erwiesen, wie notwendig eine grundsätzliche Besinnung über die Neugestaltung einzusetzen hat. — Vor allem aber die Wurzel des Standes bedarf einer umfassenden Reform. Wie wenig hierzu Ansätze bereits vorhanden sind, zeigt ein flüchtiger Überblick über die auch heute noch vorwiegenden Erscheinungen des Ausbildungswesens. In den meist von privaten Interessen bestimmten Instituten stehen neben dem Hauptfach eine mehr oder minder große Reihe von Nebenfächern obligatorischer Bedeutung. Fehlende Lehrpläne werden ersetzt durch die Schaffung eines Normalkönnens, das meist gerade für die staatliche Prüfung ausreicht, und durch die gern gehegte Hoffnung, daß das eigentlich Wichtigste, nämlich die pädagogische Seite, doch nur in der Übung späterer Praxis erworben werden kann. Eine deutlichere Unterstreichung ‚privater' Vorrechte ist wohl kaum möglich. Der Ansatzpunkt für die Änderung solcher Planlosigkeit kann demnach nicht in der Aufstellung einer neuen Prüfungsordnung liegen oder gar in der Überlegung, welche der nicht bestandenen ‚Fächer' durch Kompensation ausgeglichen werden können, sondern nur in einer Feststellung der grundlegenden Richtlinien für die neue Arbeit.

Zweck der Seminare ist zunächst die künstlerische und pädagogische Erziehung der Studierenden. Diese doppelte Fachaufgabe gestattet keinerlei Zugeständnisse nach der einen oder anderen Seite. Künstlerische Begabung kann erzieherische Eignung genau so wenig ersetzen wie umgekehrt. Deshalb hat die Ausbildung von Anfang an auf diese beiden Richtpunkte eingestellt zu sein. Eine etwaige zeitliche Trennung beider Studiengebiete würde nicht allein den Nachteil einer Unterbrechung bedeuten, die gerade auf der künstlerischen Seite wegen der in diesem Alter zum Abschluß kommenden Reife große Wachstumsgefahren in sich schlösse; es würde auch die Einheit des Blickfeldes der gestellten Lebensaufgabe verloren gehen. Andererseits kann natürlich die Seminarzeit nicht mit technischer Ausbildung überlastet werden; es ist also ein größeres Können für die Aufnahme vorauszusetzen als bisher, wo oft genug der ebenso blasse

wie dehnbare Begriff der ‚Oberstufe' eine automatische Übernahme erwirkte. Überhaupt wird als Durchschnittsalter das der Abiturienten nach vollzogener Arbeitsdienstpflicht zu verlangen sein; das Frühfertigwerden dient weder dem Bewußtsein der Aufgabe noch dem Ansehn des Standes.

Für die Durchführung der Ausbildung wird sich weniger ein genaues Programm als eine Bezeichnung der wichtigsten Richtgedanken ergeben müssen, die die Gemeinsamkeit der Verpflichtung auf ein einheitliches Ziel vergewissern, statt schematisch Stoffgrenzen aufzurichten. Vor allem in einer Beziehung wird sich ein grundlegender Unterschied herausstellen, nämlich in der Hinführung der Studierenden zur selbständigen Arbeitsweise und -haltung. Es verstößt gegen die elementarsten Grundsätze der Pädagogik, wenn der Kanon des aufgegebenen und mit dem betr. Lehrer durchgearbeiteten Programms den Abschluß der Leistungsforderung bilden würde. Leider ist das bis heute immer noch die in der Allgemeinheit vertretene Anschauung. Wenn aber in der Persönlichkeitsentwicklung der Studierenden nicht der Wille zu eigenem Tun, zu eigener Verantwortung vor Werk und Gestalt wie vor erzieherischer Verpflichtung und Erfüllung geweckt wurde, so hat die Ausbildung den wesentlichsten Teil ihrer Aufgabe nicht begriffen. Deshalb müßte gerade für die Prüfung die neue Bestimmung als Grundlage der Beurteilung durchgeführt werden, wie der betr. Seminarist sich vor einer ihm völlig neuen Aufgabe verhält, zu der ihm keine andere Hilfe zur Seite steht als sein eigenes Können. Daß sich diese genau so gut auf künstlerisches Können wie pädagogische Eignung bezieht, ist kaum notwendig hervorzuheben. Das ‚einexerzierte Minimalrepertoire' zeigt ja gerade deutlich genug die Schwächen der bisherigen Ausbildung.

Zu dieser den Berufserfordernissen entsprechenden Reife führt vor allem die engere Zusammenarbeit der ‚Fächer' und ihre Betreuung durch wenige Vertreter. Was nützt die größte Fülle an Können und Wissen in den Teilgebieten, wenn nicht alles auf einen Mittelpunkt bezogen wird. Deshalb muß in der Ausbildung ein entgegengesetzter Weg eingeschlagen werden wie bisher: statt daß der Schüler in einzelnen ‚Fächern' unterwiesen wird, soll er in ihnen nur die verschiedenen Blickpunkte für einen und denselben Inhalt erkennen lernen. In der Feststellung der Prüfung wird immer die Summe der Leistungen auf den einzelnen Gebieten das Gesamturteil ausmachen (daß diese Methode der Beurteilung zur Grundlage eines schlecht errichteten Lehrgebäudes mißbraucht wurde, dieser kausale Widerspruch enthält ja schon in sich das schärfste nur wünschbare Urteil über das frühere System), in der Ausbildung dagegen sollen statt solcher Teilausschnitte aus dem Gesamtgebiet sich einzelne Kreise um ein und denselben Mittelpunkt legen wie Jahresringe. Je weniger die Abgeschlossenheit der Einzelfächer deren Verbindung aufhält, umso glücklicher erwächst die Gesamtvorstellung, und umso eher durchdringt der Blick die Ganzheit. Die frühere Nichtbefolgung des Gesetzes, daß das Ganze mehr ist als die Summe der Teile, ist gerade eine Erklärung häufiger Mißerfolge. Nur ein einzelnes Beispiel möge zur Veranschaulichung des Gesagten beitragen: ein im Hauptfach des Spiel- oder Singunterrichtes erarbeitetes Werk läßt sich zum Ausgangsmittel verschiedenartigster Durchdringung auswerten, etwa als Gehörsübung, als Aufgabe zur Umarbeitung für Volksinstrumente, als Gegenstand einer Lehrprobe, als Beispiel stilistischer, harmonisch-formaler Bestimmungen und geschichtlicher Zugehörigkeit, als Editionsmuster, als Kompositionstypus zur Entscheidung der Zeitgemäßheit, als Artikulationsstudie usw. Man wird hiergegen einwenden, daß durch diese Ausweitung die technisch-künstlerische Arbeit des Sing- und Spielunterrichts zu sehr in den Hintergrund gedrängt würde. Nein, gerade das Gegenteil ist der Fall, denn auch die Hauptfacharbeit verlagert sich ja gegen früher durch den Einbau in die Gesamtheit. Sie gibt ihr oft genug nach rein technisch fortschrittlichen Richtlinien aufgebautes Programm als Selbstzweck auf. Diese Forderung der Neugestaltung gerade des Instrumentalspiels kann nicht stark genug betont werden gegenüber Vertretern dieses Faches, die einzig und allein die technisch-künstlerische Seite in den Vordergrund gestellt wissen wollen. Dabei geschieht gerade hier zu viel — im bloß mechanischen Drill — und zu wenig — in der Förderung der Selbständigkeit durch das Freiwerden von Mustern, deren Nachahmung oft unverstanden bleibt, aus deren unserer Zeit

nicht gemäßen Begründung (Virtuosität!) wir ja gerade herausstreben. Am allerwenigsten aber soll mit diesem Beispiel ein abzuwandelndes Schema aufgestellt werden, erst recht nicht einer intellektuellen Methode des ‚Zerkauens' das Wort geredet werden. Es wird vielleicht zur Deutung des Gesagten beitragen, wenn aus solchen Gedanken die zunächst ideelle, keineswegs praktische Folgerung gezogen würde, daß etwa ein ‚Fach' wie Gehörbildung bei organischer Zusammenarbeit als selbstzweckliche Disziplin innerhalb des Seminars überflüssig werden könnte und nur in die Vorbereitungszeit verlegt würde; ohne den Nachweis umfassender Gehörseignung keine Aufnahme in das Seminar!

Die Weckung der eigentlich pädagogischen Bereitschaft kann nur aus solch einem Gesamtbild erfolgen, bedingt sie doch gerade die Kenntnis der einzelnen Strukturen im elementaren Gebiet ebenso wie ihre Verbindungen. Nur die Weite des gewonnenen Gesichtsfeldes schafft die Möglichkeit zum Angriff der vielfältigen Variationenreihen der beruflichen Arbeit. Deren Aufbau aber darf nicht etwa dem glücklichen Zufall überlassen bleiben, sondern gehört umumgänglich notwendig in die Ausbildungszeit hinein. Es ist sicherlich nicht die Aufgabe des Seminars, den Studierenden eine mehr oder minder große Reihe pädagogischer „Rezepte" zur Behandlung typisch gelagerter Fälle zu übermitteln. Das größere Ziel ist vielmehr die Weckung der erzieherischen Bereitschaft, die Vermittlung der Erkenntnis der pädagogischen Situation schlechthin, die im Kern aller späteren beruflichen Arbeit vorhanden ist. Sie ist nicht die bloße Folge des erworbenen Könnens — hier scheidet sich der Musikerzieher vom Musiker — sondern die unbedingte Auswirkung dieser Vorbereitungen auf dem Gesamtgebiet. Gerade aus diesem Grunde wurde schon oben gegen eine zeitliche Trennung der beiden Ausbildungsgebiete gesprochen; ebenso wie in einer früheren Arbeit[1] für die gesamte berufliche Musikerziehung gefordert wurde, daß sie sich grundsätzlich und von Anfang an auf die organischen Ziele und Zwecke ihrer späteren Auswirkung im ganzen Umfang einzustellen habe. So hat also gerade der musikerzieherische Gedanke dem ganzen Seminar die eigentliche Ausrichtung zu geben. Er ist weder Gegenstand eines Haupt- noch — wie bisher! — Nebenfaches, sondern Grundsatz aller Arbeit. Der Betreuer dieses Feldes darf natürlich genau so wenig wie seine Mitarbeiter bloßer Theoretiker sein, im Gegenteil, er muß ja über den engeren Zweck seines Faches hinaus gerade der Durchdringer des Ganzen sein; er vor allen hat die Bürgschaft für die wirkhaft künstlerischen Bildungsformen des Seminars zu übernehmen; das kann aber niemals ein Spezialist der Pädagogik. So sind von Anfang an die notwendigen Elemente der Psychologie, der Methodik usw. stets nur in ihrer Bedeutung für das Gebiet der Musikerziehung vorzunehmen. Nicht die Assoziationen schlechthin werden behandelt, sondern deren Bedeutung für unsere Aufgabe; nicht die spezifische Fachmethodik wird gelehrt, sondern die Methodik schlechthin als allgemeine Grundlegung, ebenso wie ja im Sing- und Spielunterricht die Technik nicht als Selbstzweck, sondern als unterbauende Gerüststütze vermittelt werden soll. Selbst die Akustik erscheint dann nicht als abseitige Wissenschaft der Klangerzeuger usw., sondern mehr unter dem Gesichtswinkel der Klangaufnahme, d. h. sie ist nicht mehr bloßer Wissensstoff, sondern Beitrag zum Gesamtbild der musikerzieherischen Situation. — So bleibt also als Ziel aller zunächst wissensmäßigen Übermittlung immer die Übertragung in die Anwendung. Das Wissen vermittelt stets nur die Handhabe und verschleiert so seine bildnerischen Absichten immer mehr gegenüber dem pädagogischen Stümper, der ja gerade seinen Bildungszweck noch unterstreicht, nicht wissend, wie sehr er dadurch gegen die eigentliche Erziehungsidee verstößt.

Die Beherrschung der Kunst der Musikpädagogik hat niemals solch ausschlaggebende Bedeutung gehabt wie zu unserer Zeit, weil das Aufgabengebiet des Musikerziehers noch nie solchen Umfang besaß. Der frühere ‚private' Bereich ist nach allen Seiten erweitert durch die neue Aufgabenstellung in allen Gebieten, in denen Musik eine der wirkhaften Ausdrucksformen zu sein hat. Daraus ergibt sich für die Heranbildung des zukünftigen Musikerziehers die Einbeziehung in die musikkulturelle Gesamtlage innerhalb des völkischen Lebens als das wichtigste Kennzeichen der neuen Forderungen. In dieser

[1] „Zur Begründung der musikalischen Werkwiedergabe." Völkische Musikerziehung 1939, Januarheft.

Überwölbung weitet sich die schrumpfende Provinz ‚privater' Hausmusik im früheren ausschließlichen Sinne zu dem umfassenden Ausstrahlungsgebiet des völkischen Musikwillens. Zugleich aber erhält durch diese weltanschauliche Begründung die Seminargestalt ihre organische Verbindung zu den Baukräften der Zeit. Denn nichts wäre falscher als die Annahme, solches Wissen und Denken müsse durch Einrichtung eines neuen ‚Faches' gewonnen werden. Durchaus nicht! Hier öffnet sich der selbstzweckliche Rahmen des Institutes, indem es seine Mitglieder hineinstellt in die Gemeinschaften der neuen Zeit, denn nur hier wird Kenntnis zum Bekenntnis. Dieser Besitz aber setzt fachliche Fähigkeiten voraus wie etwa die Kenntnis der Stimmbehandlung, die Beherrschung einfacher Instrumente, vor allem aber das völlige Vertrautsein mit dem Liedgut aus Vergangenheit und Gegenwart. Wie so manche Prüfung weist in dieser Hinsicht nicht nur Lücken, sondern ausgesprochen ursächliche Mängel von beschämender Leere auf! Wie soll der Anspruch auf musikerzieherische Führung berechtigt werden, wenn nicht einmal eine schwache Vorstellung von dem unsere neue Jugend erfüllenden Singgut vorhanden ist? Gerade an diesen Erscheinungen zeigen sich die Mängel vieler unserer heutigen Seminare: nicht ein einzelnes ‚Fach' verdient für die Nichtbehandlung des Volksliedes Vorwürfe, sondern alle. Denn dieses hohe Musikgut gehört genau so gut in den Spielunterricht wie in die Anwendungsgebiete von Harmonie- und Formenlehre, in die Musikgeschichte wie in die Musikerziehung, am allerwenigsten aber dürfte es in der Singgemeinschaft fehlen! Aber nicht allein die Kenntnis genügt für den künftigen Musikerzieher, sein Beruf verlangt gebieterisch die Auswertung seines Könnens; hier verlangt in Ergänzung der genannten fachlichen Forderungen die weltanschauliche Ausformung ihr Recht. Aus diesen Erziehungsfehlern der bisherigen Systeme hat ja gerade der verderbliche Irrtum der Spaltung in Volks- und Kunstmusik die Scheinnahrung seiner abweichenden ‚Auffassungen' gewinnen können.

Damit ist zugleich schon beispielhaft die letzte Stufe dieser Gedankengänge angedeutet. Wurde bereits für die fachliche Arbeit eine straffere Zusammenfassung gefordert, so tritt jetzt als ergänzende Richtlinie für die allseitige Raumgestaltung in unserer Begründung die andere Folgerung: Daß Stoffkreis und Arbeitsgebiet der Gesamtarbeit wie jeglicher Einzelbetrachtung auf die einheitlichen Gesetze unseres nationalsozialistischen Kunstwillens abgestellt werden. Blut und Boden, Rasse, kurz alle Oberbegriffe unseres Denkens und Handelns sind wohl nirgends stärker spürbar als in der Musik. Es ist deshalb eine der wichtigsten kulturpolitischen Notwendigkeiten, diesen fruchtbaren Durchbruch bei dem Volksmusikerzieher genau so umfassend zu erwirken wie bei seinem Kollegen in der deutschen Schule. Wenn deshalb für dieses neue Bewußtmachen noch ein zusätzliches Fach gefordert würde, so sei hier mit Nachdruck vor der Gefahr weiterer Zersplitterung gewarnt. Der Nationalsozialismus ist keine bloß erlernbare Theorie, sondern verlangt gebieterisch eine allseitige, gemäße Ausrichtung.[2] Vorbild und Anwendung müssen wir der kommenden Generation zeigen, dürfen ihnen nicht die Lösung der Aufgaben überlassen. Ob wir schon immer das Richtige treffen, wird die Zukunft entscheiden, aber daß wir darum bemüht sind, das rechtfertigt uns vor uns und unseren Schülern, vor allem aber vor Führung und Gemeinschaft des deutschen Volkes. Mag auch der Irrtum uns manchen Umweg gehen lassen, eine Sicherheit dürfen wir für die Richtigkeit unseres Tuns doch schon gewinnen: wenn wir alle Versuche neuer Wege ausstrahlen lassen von dem einen und einzigen Mittelpunkt unserer völkischen Begriffe. Der Jugend dieses Vermächtnis übermitteln zu können, wäre unser bedeutendster Erfolg. Erst in dieser Ausweitung seines Tuns erwirbt der künftige Privatmusiklehrer seine Berechtigung zum Volksmusikerziehertum. Auf diesen Umkreis seiner Wirksamkeit muß der Nachwuchs ausgerichtet werden. Es fehlt nicht an Stimmen, die diese Notwendigkeit auch heute noch ablehnen zu müssen glauben. Ob sie bedacht haben, wie weit sie sich außerhalb einer Umgebung befinden, die die Forderungen der Gesamtheit vor die individuellen Sonderinteressen stellt? Es

[2] Schließlich würde ja auch das „Fach" als in sich abgeschlossenes Anhangsgebiet hinfällig werden, wenn sämtliche Seminarstudierenden den Weg der deutschen Jugend durchmessen haben. Für die Zwischenzeit wird allerdings für eine Reihe von Studierenden ein Nachholen unvermeidlich sein.

wäre ein völkisches und soziales Verbrechen zugleich, die Erfüllung solcher Aufgaben zu verweigern und zugleich dem drängenden Nachwuchs die Möglichkeit zu solcher Betätigung vorzuenthalten.

Aus all dem erwächst aber eine abschließende Folgerung für die Neugestaltung unserer Seminare: Indem sie aus dem früheren Umkreis privater Interessen heraustreten, übernehmen sie nicht nur eine national-künstlerische, sondern zugleich völkisch-erzieherische Verpflichtung. Diesem Charakter genügt aber nicht mehr allein die staatliche Aufsicht über Schulung und Prüfung der späteren Berufsträger, sondern einzig und allein der staatliche Auftrag.

Mit dieser Gewähr wäre eine letzte Möglichkeit gegeben, die zwar nicht das Seminar selbst als Bildungsstätte, wohl aber eine Auswirkung seiner Erfolge zu erweitern vermöchte: die pädagogisch-künstlerische Assistentenzeit. Wenn auch die Grundzüge der pädagogischen Praxis zum Bestand der Seminararbeit gehören, so würde doch eine über die Studienzeit hinaus bestehende Verbindung für die Berufsarbeit von weittragender Bedeutung sein. Damit wäre jeglicher Bemühung, Schwierigkeiten und Sorgen zu beheben, eine hilfreiche Hand gewährt, aber auch der Anmaßung des jungen Besserwissers Einhalt geboten. Praktische Möglichkeiten solcher Verbindungen gibt es die Fülle.

Hans Hering

Kurzberichte Nachrichten

Kurt Thomas, „Saat und Ernte"

Das Oratorium nach Worten deutscher Dichter für 3 Solostimmen, Chor und Orchester vermittelt in 17 Bildern, die Thomas aus Gedichten der neuesten Zeit zusammenstellt, einen tiefen Einblick in das Leben des Bauern. Es spannt den Bogen von der Frühjahrsarbeit bis zur Ernte. Obgleich Betrachtungen allgemeiner Art in diesem Zusammenhang nicht fehlen, so ist die Wirkung doch nicht gewollt. Handelt es sich hier schon vom Text aus gesehen um eine sehr beachtliche Leistung, so verstärkt sich dieser Eindruck beim Hören der Musik. Thomas ist als der gewandte Kontrapunktiker, wie wir ihn bereits lange kennen, noch vorangekommen. Wie herrlich klingt das alles trotz der mitunter eigenwilligen, aber immer streng durchgeführten Linien. Der Satz ist erfrischend durchsichtig, und die Singstimmen behaupten sich ohne besondere Anstrengung. Daß für diesen Stoff eine tiefreligiöse Grundstimmung geradezu zwingend wird, mag dem Komponisten, der wesentlich an der Kirchenmusik gelernt hat, entgegenkommen.

So wurde die Aufführung in Anwesenheit des Schöpfers unter der Leitung von Richard Liesche und mit den Solisten Elisabeth Schwarzkopf, Berlin (Sopran), Dr. Hans Hoffmann, Bielefeld (Tenor), und Horst Günter, Berlin (Baß), vor einem aufnahmebereiten Publikum ein tiefes Erlebnis, dem anhaltende lebhafteste Dankesbezeugungen folgten. Heinz Bergmann

Uraufführung des „Kleinen Kalenders"

Am 17. Januar 1939 las Josef Weinheber in Kassel. Der Abend — der erste in einer auf Veranlassung des Vortragsamtes im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda veranstalteten Reihe — brachte zugleich die Uraufführung der zwölf Monatsgedichte (aus Weinhebers Gedichtbuch „O Mensch gib acht") als vierstimmige Chöre in der Vertonung von Gerhard Schwarz durch die Singgemeinde Kassel unter persönlicher Leitung des Komponisten. Diese schönen, an Tiefe und Kraft der Dichtung entsprechenden Chöre wurden im zweiten Teil des Abends gesungen, und der Dichter sprach jedesmal die Worte vor, so daß ein lebendiges Zusammenwirken von Dichter und Komponist, aber auch von Zuhörern und Sängern entstand. Man möchte wünschen, daß ähnliche, Dichtung und Musik verbindende Veranstaltungen dieser ersten folgen und ebenso wohl gelingen möchten.

Das deutsche Musikleben in der Statistik

Es gibt in Deutschland 180 Kulturorchester mit rund 7200 Musikern, dazu etwa 40000 freie Berufsmusiker in Gaststättenbetrieben, 10 bis 15000 Musikerzieher und 8400 Laienkapellen mit über 200000 Liebhabermusikern. Dazu kommen die fast unübersehbaren Scharen der Volksmu-

siker, unter denen die Organisation der Männerchöre, der „Deutsche Sängerbund", allein über 700000 singende Mitglieder umfaßt.
Im Jahre 1933 gab es noch 22501 erwerbslose Berufsmusiker. Ihre Zahl ist bis 1936 auf 14000 gesunken. In diesem Zeitraum wurden zahlreiche neue Orchester gegründet, 40 Orchester wurden durch Zuschüsse in die Lage versetzt, gute Konzertmusik zu pflegen, insgesamt werden etwa 100 Orchester vom Reich, von den Ländern und Städten unterhalten. In 1200 Städten von mehr als 5000 Einwohnern wurden „Städtische Musikbeauftragte" eingesetzt, die sich dem Aufbau des lokalen Konzertlebens widmen.
In den ersten vier Jahren der nationalsozialistischen Regierung wurden aus Reichsmitteln 614000 Mark zur Unterstützung deutscher Musiker zur Verfügung gestellt. Im Jahre 1937 hat die Urheberrechtsgesellschaft der „Stagma" an 2931 Komponisten Tantièmen im Gesamtbetrag von 8630000 Mark gezahlt, im gleichen Jahre wurden 50000 neue Musikstücke angemeldet, während mit 70000 Musikveranstaltern laufende Jahresverträge vorliegen. Entgegen anderslautenden Meinungen sei darauf hingewiesen, daß 1936/37 der Stagma 468000 Mark aus ernsten Konzert- und Chorveranstaltungen zugeflossen sind, und daß an ernste Komponisten und Verleger rund das Dreifache der Einnahmen, nämlich 1335000 Mark ausgezahlt wurde. Der Unterschied wurde aus Einnahmen der Unterhaltungsmusik gedeckt. Hier gingen 5980000 Mark ein, während 2807000 Mark ausgezahlt wurden.
Von 1933—36 konnte die Ausfuhr deutscher Musikinstrumente und Musikalien um 24,3% gesteigert werden. Bis 1937 erhöhte sich der Wert der Ausfuhr um 10 Millionen Mark. Der gesamte Umsatz der Klavierindustrie wird im Jahre 1937 auf rund 16,5 Millionen Mark geschätzt. In diesem Zeitraum sind 18400 Klaviere und Flügel verkauft, die heute in etwa 120 betriebsfähigen Werkstätten hergestellt werden. Bei der Gesamtausfuhr stehen die Harmonikainstrumente mit einem Anteil von 53% an der Spitze.
Was nun die Oper anbetrifft, so sind seit 1933 mehr als 40 neue Theater ins Leben gerufen worden, weitere Neugründungen sind geplant. An 81 Bühnen wurde die Spielzeit verlängert, die Zahl der ganzjährig spielenden Bühnen ist in den ersten vier Jahren auf das Dreifache, nämlich auf 75 im Jahre 1937 gestiegen. In etwa 120 Theatern des deutschsprechenden In- und Auslandes werden Opern (z. T. abwechselnd mit Schauspiel) aufgeführt. Seit 1934 hat die Gesamtzahl der in Deutschland gebotenen Opernwerke um 427 zugenommen. Auf dem Gesamtspielplan aller deutschen Theater stehen rund 240 verschiedene Opernwerke. Die meistaufgeführten Komponisten der letzten Spielzeit sind Verdi, Wagner und Lortzing, uraufgeführt wurden 27 Werke. Neben 150 deutschen Opernkomponisten wird besonders das italienische Schaffen mit 57 Opern berücksichtigt. — Bei der Aufstellung dieser Statistik danke ich besonders dem Verlag Franz Eher Nachf. G. m. b. H., München, für die Überlassung des ausgezeichneten Werkes „Gebt mir vier Jahre Zeit" von Alfred Ingemar Berndt. F. St.

Kein Kitsch bei Militärkonzerten

Der Musikinspizient der Luftwaffe, Prof. Husadel, gab in einem Vortrag Richtlinien über die Programmgestaltung bei Militärkonzerten. Danach sei eine Hebung der Qualität zu erstreben. Jeglicher Kitsch sei auszuschalten. Es sei auch nicht angebracht, ein Programm lediglich aus „Schlagern" zusammenzustellen. Ferner wird größte Vorsicht bei der Auswahl von „Charakterstücken und Intermezzi" angeraten, von denen nur wenige gut seien. Das gleiche gelte von „Potpourris". Ein Konzert solle schließlich eine persönliche Note durch die Herausarbeitung einer Leitidee erhalten. Jahreszeit, geschichtliche Ereignisse, Stilepochen der Musikgeschichte gäben zahlreiche Anregungen hierfür.

Eine unbekannte Orchesterfassung der Liebeslieder von Brahms

Im Winter 1869/70 hatte Brahms, einer Anregung des ihm befreundeten Berliner Komponisten und Klavierpädagogen Ernst Rudorff folgend, eine Auswahl von neun Walzern aus den Liebesliedern Op. 52 und 65 (davon 8 aus Op. 52) zu einer Konzertsuite zusammengestellt und den im Original vierhändigen Klavierpart für Orchester instrumentiert. Die Uraufführung fand am 19. März 1870 in

einem Konzert der Berliner Musikhochschule unter Leitung Rudorffs und unter Mitwirkung eines Gesangsquartettes statt. Trotzdem Rudorff einen Tag später Brahms von der ausgezeichneten Wirkung der Suite berichten konnte, ist diese weder veröffentlicht noch allem Anschein nach seither aufgeführt worden. Nachdem S. W. Müller diesen Sommer im Rahmen einer Serenade des Gohliser Schlößchens zu Leipzig die erste Neuaufführung der Suite unter lebhafter Zustimmung des Publikums veranstaltet hatte, ist nun die Partitur, mit einem kurzen Vorwort ihres Herausgebers Wilhelm Weismann versehen, erschienen.

Originale Blasmusik

gibt Walter Lott in der Reihe „Die Platzmusik" im Auftrage der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer heraus.

Die „Musikblätter der Sudetendeutschen"

verabschieden sich mit einem Schlußwort ihres Schriftleiters Hugo Kinzel von ihren Lesern. Zwei Jahre hindurch hat die Zeitschrift gegen die Unterdrückung und Bekämpfung deutschen Wesens an vorderster Front gestritten und inmitten einer haßerfüllten fanatischen Verfolgung alles Deutschen überhaupt (man denke an die unzähligen Liederverbote durch Kestenberg) die geistige Verbindung mit dem Reich aufrecht erhalten, die neuen Gedanken der musikalischen Erziehung vermittelt und den Aufbau einer neuen Kultur im nationalsozialistischen Sinne vorbereitet. Der unerschütterliche Glaube und die Treue der hart umstrittenen Vorposten deutscher Art haben ihre Erfüllung gefunden. „Durch die geschichtlich einmalige Tat wurde es uns Sudetendeutschen nun ermöglicht, in das Reich heimzukehren, dessen Sturmatem wir so lange nur aus der Ferne empfinden durften." Mit dem Fallen der Grenzpfähle können die Ströme der deutschen Kultur wieder ungehindert ineinanderfließen. Den Lesern der „Musikblätter" steht die große Zahl der Musikzeitschriften des Altreichs zur Auswahl zur Verfügung, die sudetendeutschen Mitarbeiter finden für ihre Beiträge den umfassenden Raum des Reiches mit seinen Blättern bereit. Dem Herausgeber und dem Verlag Rudolf M. Rohrer gebührt unser Dank für die Erfüllung einer Sendung, die in schicksalschwerer Zeit den opferreichen, kompromißlosen Kampf forderte.

Die Gesellschaft der Wissenschaften

zu Göttingen hat den o. Prof. f. Musikwiss. Gustav Becking (Dtsch. Univ. Prag) zum korrespondierenden Mitglied d. math.-phys. Klasse gewählt.

Kurt Taut

ist am 19. Januar im Alter von 51 Jahren plötzlich verschieden. Der Verstorbene wurde am 1. März 1888 zu Obereichstädt (Provinz Sachsen) geboren. Er war Leipziger Thomaner und als Musikwissenschaftler Schüler von Riemann, Schering — und nach dem Kriege — von Abert, Kroyer. Der junge Musiker bewährte sich als Liederkomponist und Tenorsänger im Röthig-Quartett. 1929 wurde Taut als Nachfolger von Rudolf Schwartz zum Leiter der Musikbibliothek Peters und Herausgeber ihres Jahrbuches berufen. Hier bestehen seine besonderen Verdienste in bibliographischen Arbeiten. So gab er die erste Händelbibliographie und im Auftrage des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung eine Bibliographie des Musikschrifttums heraus. In den „Denkmälern deutscher Jagdkultur" wird ein nachgelassenes Werk über die „Anfänge der Jagdmusik" erscheinen.

Die Mitarbeiter

Carl Bittner, Berlin W 15, Knesebeckstr. 48/49

Dr. Bernhard Martin, Kassel, Rasenallee 60

Dr. Hans Joachim Therstappen, Hamburg 13, Mittelweg 162 III

Prof. Dr. Friedrich Trautwein, Berlin-Zehlendorf, Mörchinger Str. 119a

Dr. Walter Wiora, Freiburg i. Br., K. von Hötzendorfstr. 36